

לְתַדֵּר - גָּדוֹלָה מְאֻמָּנָה וְעַלְלָה כְּבָשָׂר וְלִבְשָׂר

# דבר המערכת

גילוון שני, יוני 1993, יצא לאור במימון הסטודנטים של  
המדרשה להכשרת מורי אמונה

## תוכן העניינים

2	2	חידת הפנים דיקון דיקארט מאת ניונן בורופסק / סנאית
6	6	הצופה האקטייבי על יצירות אמונה המפעילות את הצופה / ניצוח שטרואס
16	16	גנגולו של דן רוני נולן
18	18	מצב החומר על רסטורציה במזיאונים בישראל / נופר קידר
23	23	בין העמוד והצלב שחיה נם נלעך אופיר / רויTEL טורסקין וארי אל צבל
28	28	הDSA של השכן בצלאל מול המדרשה / לימור הורביץ
35	35	לחם עבודה מקומות נבדקה למורי אמונה / תמר לבונת
40	40	ニישה לבחיד-ספר לאמונה באירופה תמר ארבל

בגילוון 'הדורונד' 1 במאמרה של עליה חין 'אחרית הימים עכשו', פורסם בטעות, שהמאמר התבוסס על עבודה סמינרונית בהנחתית אלינגר ברגר. הנחתית העבודה המקורית נעשתה בידי מיכל שמיר.

'הדורונד' 2, עיתון הסטודנטים, הופק בידי למעלה מס' 20 מתלמידי המדרשה. המימון לעיתון הוקצב מוקפת ועד הסטודנטים.

המשך דרכו של 'הדורונד' אינו בטוח. אנו מקווים שסטודנטים נוספים יגלו במאמה זו ויפיקו את הגלויות הבאים. העיתון מעוניין לכותרות חשיפה מרשימה בתחום עולם האמנות המקומי, מאפשר להם לחלוק ולבחון מהשבות עם עשרות סטודנטים ובually מקצוע, ומסייע להם לגבע רמת כתיבה תקנית.

כiams, הכותבים עדיין מעתים, והחומר מגע מאוחר מדי לעריכה. גם בתחום התקציבי נתקל העיתון בקשהים. לא חסכנו נאמצים לגייס כספיםழוץ למדרשה, אולם, נכון לאפריל, כמעט כל הנטול הכספי צפוי להתחלק בין המדרשה לкопfat ועד הסטודנטים. אנו מקווים שני הגופים הללו ימשיכו לממן את הפקט 'הדורונד'.

למרות קשיי הישודות, הצליח 'הדורונד' 2 לשמר על העקרונות שהצבו בגילוון הראשוני: מנת אפשרות לסטודנטים להתבטא בכתביהם, רעיונות תחריריים, ורישות אחרות; עיסוק בנושאים עיוניים באמנות, (נקווה שבעתיד יכתבו גם מאמריהם עיוניים על חינוך לאמנות); וביצוע תחריריים על עולם האמנות והחינוך לאמנות שמחוץ למדרשה. כל אלה הצליחו בזכות כותבים ותחריריים - כולם סטודנטים - ובעזרת מורים ואשי מנהלה רבים. אלו העיקנו ברצוין ייעוץ ועזרה, והעמידו לרשותנו את האפשרות להשתמש בשירותי משרד במדרשת. סיוע מיוחד העניק פיני ברק, שליווה את כל שלבי הగפקה והדפס.

דיקנית הסטודנטים, רחל גוט, סייעה להדורונד' במחווה נוספת: זכייה סטודנטים שתרמו להכנת העיתון בnicknames פרויקט' - נקודות חובה, שיש לצבור לשם קבלת תעוזת הוראה. כמו כן, הכתיבה לעיתון יכולה להשתלב בכתב העבודות המיועדות לכל קורס עיוני, ולאחרות את הכותב בסיום מעשי.

כiamo, כאשר אנו, חברי המערכת, מסיימים את לימודינו במדרשת, זוקק 'הדורונד' לא רק לכותבים, אלא גם לאחראים על העריכה, ההפקה הצללים והגפקה. לאחר שהנחנו את היסודן, הכל קל יותר לביצוע, אך לא אחרים חדשניים, לא ישרוד 'הדורונד' יותר מגילוון נוסף אחד. היומה בידיכם.

ובויתים, קריאה מהנה!

עריכה: אריאל צבל

הפקה: עדי איל

צילום: תמר לבונת

עיצוב ובייצוע גרפי: אורנה זקו

הפקה טכנית: ת.מ.א. במערכת VENTURA

# חידת הפנים

## דיקארט מאת ג'ונתן בורופסקי

לען

רשימה זו עוסקת ביצירה מסקרנת של אמן בן-אדםנו, המצוגה דיוון של פילוסופי נודע, ומאמינה אותנו לבחון מחדש את עמדתו של האמן ואת רחמיםינו של אמונות המהופה, ביחס להגות הפילוסוף.

בשנת 1980 ציר ג'ונתן בורופסקי (Jonathan Borofsky), אמן אמריקאי, דיקארט רנה (René Descartes, 1643) דיקון של הפילוסוף רנה דיקארט (René Descartes, 1596-1650).

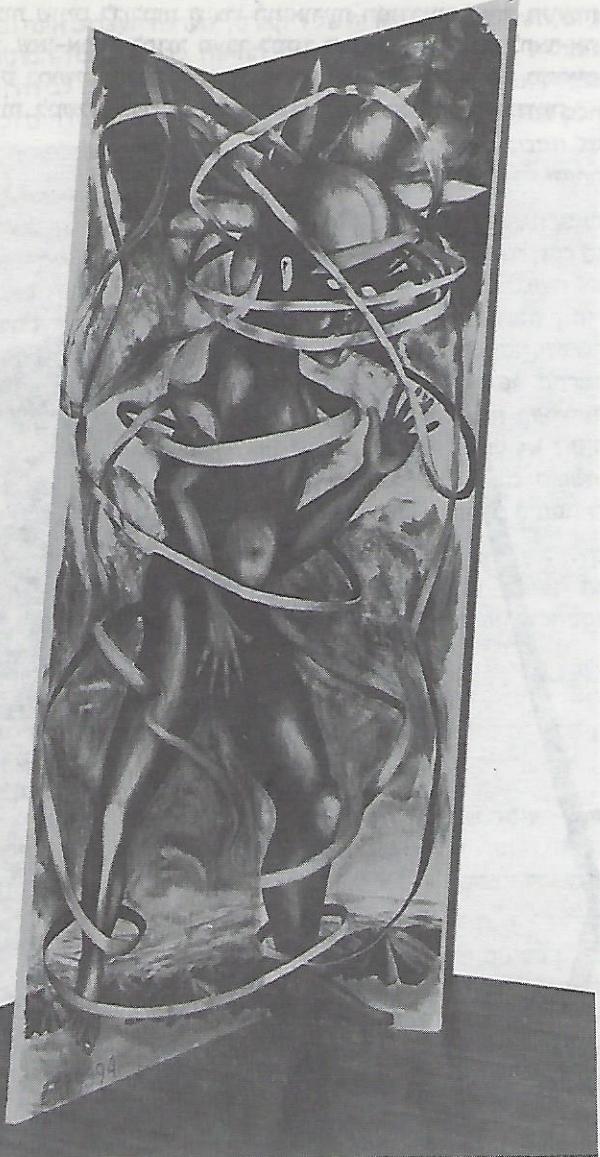
מהות הקשר בין אמנויות לפילוסופיה היא סוגייה עתיקה, המלווה את מוחשבת התרבות האנושית ומקבלת האורות חדשות בכל תקופה. שאלות בנושא אסתטיקה וחיסכון הגומלין בין החושים למחשבה, העסיקו הוגים רבים. מבקרים ספרות ואמנויות בדקו את השכלות הפילוסופיה והמדוע על הפעולות היצירתיות של האדם, והחוקרים והיסטוריונים הבחינו בין הזרמים השונים וניסחו להם רקע תאוריוטי.



ג'ונתן בורופסקי, דיוקן דיוקרט בעקבות פרנץ האלס על ארבעה משטחים ב-2,673,049, 1980, אקריליק על

ס"מ 118 X 132 X 129 ,קנווס

**Jonathan Borofsky, Portrait of Descartes after  
Frans Hals on 4 surfaces at 2,673.049, 1980**



ג'ונתן בורופסקי, Man in space at 2,589,394, 1978, אקריליק  
על קנווס, 30.5 X 146 ס"מ

Jhonathan Borofsky, Man in space at 2,589,394, 1978

כל האידיאות האלה, איךבו בסופו של דבר והן נtapסות כיוון  
אנרכויניסטיות.<sup>3</sup>

גישהם האנסיאלייטית (חוירה לגילוי האנסס, המהוות) של האמנים  
המודרניים (שהושפעו, בין השאר, מפילוסופים כקאנטי, בריגסו  
ושופנהאואר, כמו גם מדיקרט), הובילה אותם לעשייה, אשר הנינה  
במודיע את בשורתן קץ האמנויות. יצריתו של מונדראן היא דוגמא אחת  
מייניות רבות לכך. באחד ממאמריו לכתב-העת דה-סטיל כתוב:  
"השתלשות האמנויות המופשטת יכולה להתרחש רק אם יפתחו אותן  
בקביעות, בדרך זו היא יכולה להגיע אל הפלסטי הטהור... כי יבוא היום  
שעקב תביעות מסווג חדש של החיים, ה'ציר' יאבד את עצמו בחיים".<sup>4</sup>

אמני הפוסט-מודרניזם הוסיפו לציר ו对他ן לעסוק בביטויים  
המסורתיים של הציר. הקruk הרעוני עליה התבasso ביצירותם, הציגו

,Frans Hals (1580-1596). זיון זה דומה במידה רבה למקור של האלט, אולם שונה  
מן בהיותו מציר על מעע תלת-ממד. בوروפסקי הקרן את הציר  
המקור על גבי מצער חרות קעור וציריו מחדש. מבט מלפנים  
נראה הציר שטוח, אולם שניינו של זווית הראייה מגלה את העומק של  
התמונה ומביא לעיוות של הדמות בזיהון. הצופה המתבונן בתמונה  
במבט חיזיתי מוטעה על-ידי חוש הראייה ועל-ידי התפיסה  
הكونבנציונאלית, וראה בה ציר דו-ממד. מימד העומק בתמונה, אשר  
מהוות חריגה מארוח הייצוג הרגיל, רמז על פן נוסף ביצירה. מבנה  
התמונה של בوروפסקי יכול להתרפרש כהדגמה למכב של הטיעית חווים.  
דיקרט טען, שככל תМОנות העולם הידועה לנו היא תוצאה של הטיעית  
חוויים, או של אל המשטה בנו. במילים אחרות – אמצעי הקשר שיש  
לאדם עם העולם – החווים, מערכת העצבים והמוח, הם יחסיים  
ושיעויים להטעתו. אפילו תחושת המשות החזקה שיש לאדם ברגע  
ההווה, מתבנה כאשר היא מושווית עם שלל התחשות וההתראחות  
שחווה האדם בעת חלום.

בחיפויו אחר היסוד הקבוע שמאחורי עולם התופעות, ערך דיקרט  
בדיקה שיטתית של יסודות הידע האנושי, וניפויו של כל תפיסה שניית  
להטיל ספק במקורותיה. "המחשבה", הוא כתב, "מתוך שימוש בחירות  
העצמית שלה, מניחה שכל אוטם דברים, שאפשר להטיל אף ספק זעיר  
בביתר בקיומם, אינם קיימים".<sup>1</sup>

דיקרט הגיע למסקנה, שתוחות העולם ככובען, מתגן וריחני, הינה  
אשליה, המתקיימת רק בתודעה של האדם. על-פי תפיסתו, כולל העולם  
להיות אף, זומם וחסר כל איות. הדבר היחיד שנמצא ברשותו של  
האדם הוא המחשבה, עובדת קיומו בשעה שהוא חושב, יכולתו להכיר  
בכך, משתמש משפטו הנודע – "אני חושב, משמע, אני קיים". (המכונה  
'קוגיטו', על פי המקור הלטיני:  
(Cogito, ergo sum). דבריו נחברים כפתח לשזה המחשבה שבו פועלו  
יוצרים והוגים רבים, ביניהם סартר (Jean-Paul Sartre), שהשתתית את  
התפיסה האקסיסטנציאלית, התוענת לחופש ולאוטונומיה של הפרט,  
על בסיס התודעה הקרטיזיאנית.

דימויים שונים ביצירתו של בوروפסקי, למשל, אדם בחלל ויאיש עם  
קרוניים, יכולים להתרפרש כתיאור מצב האדם בעולם, בהתאם לרעיון  
של דיקרט. התחשוה הסובייקטיבית, חוסר יכולתו של האדם לדעת  
לאשרו דבר מעבר למתרחש בראשו ובעולם הפנימי. אולם, פירוש  
הדיון של דיקרט כהדגמה חזותית לרעיון החזות, אותו מתקבל על הדעת,  
ולו רק בשל אופיו הפיגורטיבי וקיים במשמעות החזות, אותו שלל  
דיקרט. הנחתתי היא, כי העיקרון המנחה של דיקרט, לפיו יכול  
הסובייקטיביות להיות רק החריות של ההיבטים לאמתי, מתוך ויתור  
על כל השאר, מצוי בין יסודות מניעי היצירה באמנות המודרנית. דיקרט  
נחשב כפילוסוף המודרניסט הראשון.<sup>2</sup> במהלך הזמן כמו תיאוריית  
חדשנות, חלה תמורה בחוויית התרבות אשר הביאה למסקנות האופייניות  
לעידן הפוסט-מודרני.

האמנות המודרניות (בראייה כללית) התחפינה בדמות דומה זו של  
דיקרט, בחתירתם לגילוי 'המהות האמיתית' של האמנויות.  
במאמרו 'פוסט-מודרניזם', כותב גدعון עפרת: "הזרמים העיקריים  
באמנות המודרנית ביטאו את השαιפה להגעה לראשונה, המהותי, בדרכים  
שונות:

- אמנות מופשטת בניטוק למציאות פיגורטיבית.
- 'ארט-פוברה' בויתו על אמצעים 'עשירים'.
- המינימליזם בויתו על פרטם חיצוניים.
- אמנות מושגית בחיפוי אחר האידיאה הטהורה.

מסיכות אלא שבאמצעות msecות נאמרים דברים. והאמירה היא בבחירה, בעיות, בסינטזה של התהיפות השונות.<sup>5</sup>

מה אפשר יכולה להיות הסיבה לבחירה של בורופסקי בציור דיוקנו של דיקארט, הפילוסוף המודרני?

"מה שאני מציג זה אידיאולוגיה במובן מסוים. אני לא יודע מה המשמעות של פוטו-מודרני. יש לי תחושה חזקה מאוד לגבי החיים, לגבי אנשים".<sup>6</sup>

בפועלתו האמנויות של בורופסקי נתן לראות דוגמא מובהקת למעבר לאמנות מינימליסטית ומושגית, לפולרים, ריבוי סגנונות והזרה לפיגורטיביות. הדיוקן של דיקארט הינו חולייה אחת בעועלם האמנותית רבת היקף, והכרת דרכו האמנותית של בורופסקי, תורמת להבנת הרקע ליצירה.

בורופסקי מתאר את ראשית דרכו: "בערך ב-1967 הפסיקי ליצור אובייקטים, הצייר כי Criativa אובייקטיב נראת לי אז כמושסל, ש贬תי או הרבה, מושגן לפולוק, מפולק למ... למה?"

"... מאוחר יותר התחלתי לספר. הייתה מלא דפים בספרים לקבץ של מטרונים ..."

לא ש贬תי אז שזו אמנות. זה היה פשוט משהו לעשות..."

borofsky מלא כמו שהיא של דפים בספרים, והנהם אחד על גבי השני יירה את פיסלו "מאחד עד אין סוף", שהוגן באחת מטורוכותיו המוקדמות. בשלב מסוים של הספריה החל לרשום ורישומים קטנים בשולי הדף הממוספר, עד שהחליט לציר את אחת הדמיות הקטנות על בד. במקומות חתימה רשם בתחתית הצייר את הספרה אליה הגיע באותו זמן - 843,956. בהמשך הפך הצייר למראי יותר בפועלתו, ובמקביל המשיך בעולת הספרה.

בורופסקי מגדיר את עבודתו כריakraה למינימליים, לדבריו: "... הספרה שלי היא הצד המינימליisti שלי, אולם ישנו גם צד רגשי יותר שרצה לבוא לידי ביתו".<sup>7</sup>

הדיוקן של דיקארט נושא את הספרה אליה הגיע בשנת 1980: 2,673,049. ההתקפות ביצירתו של בורופסקי הובילו ליצירת אסתטיקה חדשה. צוגותיו פרצו את המסגרת הנורמטיבית - הגלירה נתפסה כולה כצייר אחד, תלת-ממדי. הציורים ציוויל ברוחבי הגלירה על התקורה, הקירות והרצפה, או תלויים וניצבים במרכזו האולם, פעמים רבות התבצע הצייר ישירות על הקיר. במבט ראשון נראה המזגמים כمبرול מקרי של דימויים ואסוציאציות, ורק בבחינה מעמיקה יותר ניתן היה להבחין בתכנונו ובמחשבה בסידור ההלל.

מאפיין עיקרי של האדם, לפי בורופסקי, הוא הדואליות. רבים מציריו כוללים אלמנטים מנוגדים: תוקף - קורבן, חלש - חזק. היגיון והוננו מתוך הזדחות עקרונית, בו-זמנית, עם שניים. קיומם משותף של הקטבים, בציורים ובדמיות של בורופסקי, ביטה את הכוח המחה, אך גם המשתק, שבאים וביעלים. מתח בין הניגודים יוצר תנועה. תנועה מסוג זה, שאינה מוליכה לשום מקום, הומשה באמצעות שלוחן פינ-פונג שהציג לשחק". המשחק הובא כדמיוי לדיאלקטיקה של החיים.

אני סבורה, שתפיסה זו חלה גם על הדיוקן; האוונטיות שהציגו דיוקן של דיקארט נובעת מוהיס הדו-ערבי של האמן כלפי הפילוסוף המודרני: מצד אחד מפאר בורופסקי את הפילוסוף על-ידי הצגת דיוקנו, לומד ממנה ומציג ביטוי לרעיונות הפילוסוף בהזדמנויות שונות ביצירתו, ואף מקבל ממנו 'הצדקה' לתפיסה הממקמת את האמנות

פתרונות שונים לדימויים שייצרו התיירות המודרנית. אחת הטענות הייתה, שאי-אפשר לחדר מעבר למסך התופעות, אלא רק לתרח את הנפש בחושים. כמו כן הנטבעה בחזרות תחומיים שונים מהחיים ליצירות, למשל, השפה, התוכן הספרוני, הייצוג הפיגורטיבי וכדומה.



ג'ונתן בורופסקי, דיוקן דיקארט על פי פרנס האלט על ארבעה משטחים ב-2,673,049, אקריליק על קנווס, 129 X 132 X 118 ס"מ  
Jonathan Borofsky, Portrait of Descartes after Frans Hals on 4 surfaces at 2,673,049, 1980  
(מבט מהצד)

תופעת הציטוט וההשאלת מקור מוקדם יותר באמנות, הפכה להיות תוכן אמנותי וلونטי ביותר, לדבריו של גدعון עפרה: "זהו מין מסיבת

כיוון, השוללת את התיאוריה של דיקארט, "מערכת העצבים אינה נבלמת בגבולות הגוף. המעלג המוליך בין החישה לבין התגובה המוטורית, מתחילה ונגמר בעולם. לפיכך, המוח אינו גוף אנטומי הנitin בלבד אלא חלק מערכות המקיפה את האדם ואת סביבתו... כמקור גירויים וכזירה של תשובות מוטוריות, יש לכלול את העולם החיצון להשלמת המעלג החושי".<sup>8</sup>

האמן הפעול באינטואיציה, וכן בהיקף ישותו, היכולת לנוסף למחשבה גם רוש, כמיהה, דמיון וחלום, קרוב אליו יותר לתפיסה הוליסטית נוכנה של העולם. פרופ' בן-אהרון מיטיב לתאר רעיון זה בסדרת מאמרי: "לתוכך המרחיב החופשי... יכול לאורים העל-חושוי והעל-מחשבתי המשמי, הנמצא לאחרורי תפישות החושים ומאחרי מושגיהם השכלתניים. במרחב פנימי זה מתגללה, בראשונה, המציאות החושית הצרופה והמציאות המוחשבתית הצרופה לפני שעברו אובייקטיביזציה. כחוות היסוד של עולם החושים מחד, וכחוות היסוד של עולם הרוח מאידך, נחשפים בנפשו של האדם. כחוות אלו הם שמהווים את ההשראה האמנויות היוצרת בכל תחום".<sup>9</sup>

בן-אהרון מוצא סימוכין לרעיונותיו בכתביו הוגים כגיטה: "השכל מבין את המוגמר והמושלם לבחוי. התבוננה (הדמיון היוצר, כוח השיפוט המסתכל), תופסת את המתהווה תוך כדי התהווות".<sup>10</sup>

מייד העומק שמוסיף ברווחksi לדיווקנו של דיקארט עשוי לרמז על המימד הנוסף, שמעבר למוחשבת הלוגית, מעבר למחלק הליטאי של המוחשבת הצרופה, המכובנת והברורה. מרחב הלא ידוע' אליו שואף האמן.

עיסוק בסוגים שונים של תודעה הוא בגדר פרשנות בלבד לייצרתו של ברוופסקי, יצירה הקיימת כאובייקט בלבד ואינה מספקת הנחיות ברורות בדרך הבנתה. יתכן, שהאמן ממשך אל הפילוסוף בן המאה ה-17 בשל הינו ציין דורך בהסטוריה, אדם שחי ופעל ואניינו עוד. יתכן, שהשאלות אשר העסיקו את האמן בשעת עבודתו, נסבו על חיים ומוות, זמן או נצח. אך בין אם עסק ברוופסקי במודע ברעיונותיו של דיקארט ובין אם השתמש בו כדמות הסטוריית בלבד, יש ביצירתו כדי לעורר מחשבות על האמנויות והפילוסופיה.

בתוךם הלא מוגדר של 'הקובגיטו'. מצד שני, לאור המבט המפוקח והציני של תקופתנו, המזהה באידיאות האופייניות למודרנים ובהצהרות מוחלטות תישישות וניתוק, נראה כי השתו של דיקארט נכס העבר. הפוסט-מודרנים התייחסו בספקנות לגישה החותרת אחר מהות אמיתית טהורה אחת, ונטה לחזר לאנושי, לחושים, לחוים. אם טהה את הגוות



X 45.7, 1978 ,Horned man at 2,550,117

ס"מ 150 X 91.5

Jonathan Borofsky, Horned man at 2,550,117, 1978

של דיקארט כאחד המקורות לתחותת הקץ האופיינית למודרנים, הרי שהציג דיווקנו בתערוכה פוסט-מודרנית מהוות הכוחה ניצחת לה"הירודותה" של האמנויות ולהיוינותו.

הציור של ברוופסקי מכיל את דיקארט בתוך תחומי האמנויות, ובדרך זו מציג האמן את הפילוסוף באופן ייחודי, כחלק מתודעה ורחה, המכירה גם בדרכים אחרות לקליות העולם. על-פי אחת התפיסות המקובלות

## הערות

1. דיקארט, על המיתודה, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האונ' העברית –ס, תש"מ.
2. טננbaum אDEM, "יעציגו מוחרב ההבנה המודרני על ידי הקוגיטו", מטאפורה כתבת-עת לפילוסופיה, הוצאת פפראס אוני' ת"א, 1990.
3. עפרת גدعון, "פוסט-מודרניזם", בעריכת טליה ורפפורט, פלפל יוצרים 2, הוצאת המדרשה, ספט' 1982.
4. איו-אלן בואה, עבודת האבל, תרגום: אלינור ברגר.
5. עפרת גדעון, שם.
6. Soldaini Antonella and Todoli Vincent, "Borofsky", Flash Art, מרץ 1985.
7. פיכמן רמי, "boroFSK", פלפל יוצרים 2, הוצאת המדרשה, ספט' 1982.
8. באק-מורס סוזן, "אסטטיקה ואנאלטיקה", סטודיו 39, דצמ' 1992.
9. בן-אהרון ישעיהו, "סודות המצב האסתטי", סטודיו 2, אוג' 1989.
10. בן-אהרון ישעיהו, שם.

# הצופה האקטיבי

## על אמנות המפעילה את הצופה

ניצנה שטר-aos

חיים בתחום מבוֹך, והאמן יוצר מותוֹך ניסיון לבודד ולזקק את החלקים הטובים מותך הכאוס שבו אנו חיים.

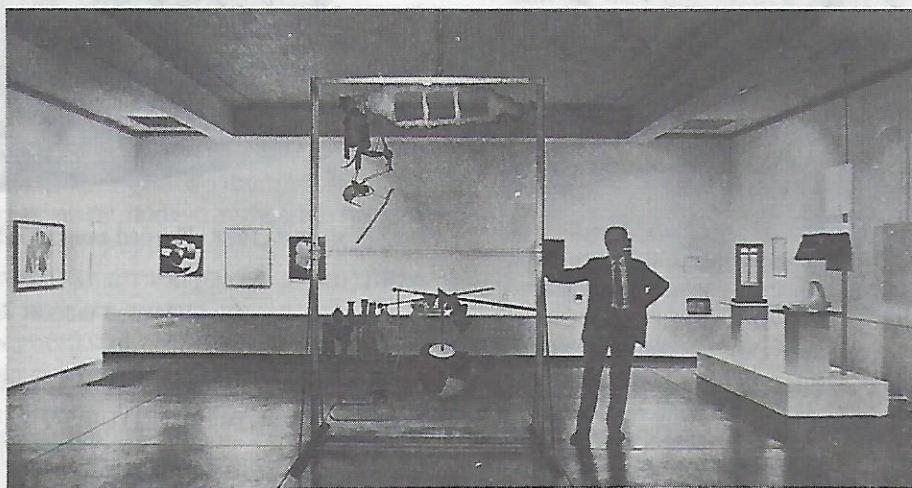
פעולת הייצור של האמן מתחילה עם הכוונות הלא מבוטאות של ראנם. היא עוברת דרך "שורה של מאמצים, כאבים, סיפוקים, דחויות, החלטות", שעאים נערכים בהכרח מותך מודעות מלאה ברמה האסתטית. התוצר המוגמר שונה מכוונות האמן. מעורבותו בתהליכי הייצור אינה מאפשרת לשפוט את אי-יותה, ובנקודה זו מתחיל תפקיד הצופה: עליו מוטל תפקיד השיפוט. עליו לסייע' את תהליך הייצור; דרך ההבנה המנטלית, הופך הצופה את החומר חסר החיים לייצור אמנות. זהה הפעולה היוצרת שלו.

הapirova של דושאן מהצופה הייתה מעורבות ברמה מנטלית בעירה. אפשרות נוספת היא התמקדות בהפעלה הפיזית-מכנית של הצופה כשלב ראשוני, שבקבתו מותא הצופה לאסוציאציות מוחשבתיות, או להבנה אחרת של עבדות האמנות.

\*המאמר מבוסס על עבודה סמינריאנית בהנחיית אלינוער ברגר, 1991. רשיימה זו עוסקת ביצירות אמנות המפעילות את הצופה. אלו הן עבודות שנוצרו עבור צופה פעיל, והמדוברת בפנייה אליו. בעמודים הבאים יסבירו אמנים הפונים אל הצופה ומעריבים אותו בדריכים שונים: ג'ונתן בורופסקי (Jonathan Borofsky), ריצ'רד סרה (Richard Serra), ויטו אקונצ'י (Vito Acconci), אץ האמן המודרני הראשון, אשר ניסה לעורר מעורבות מנטלית של הצופה ביצירה, אף ניסח גישה זו, היה מרסל דושאן (Marcel Duchamp).

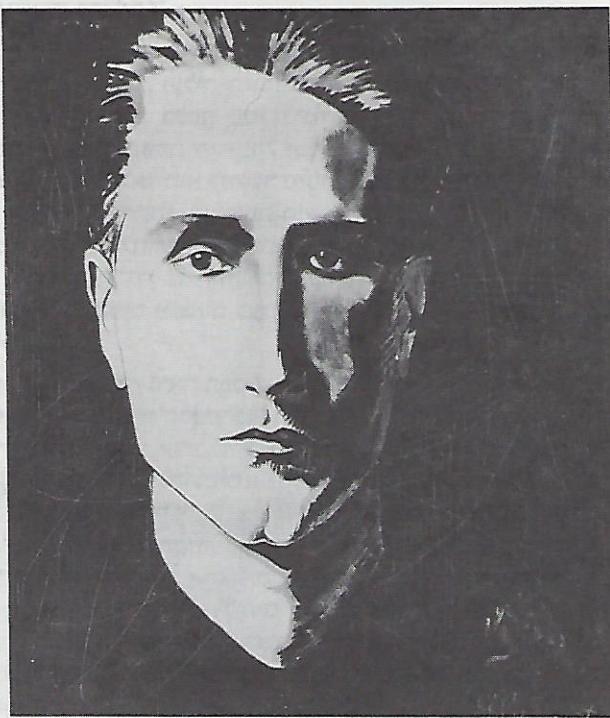
### כיצד מפעיל דושאן את הצופה

בררצאה שקיים ב-1957 ה策יר דושאן, שהאמן אינו יוצר תוצר מוגמר, אלא "אמנות במצב גולמי".<sup>1</sup> יצירת האמן היא רק השלב הראשון בתהליכי המפיק 'יצירת אמנות', והאמן פועל כמדיום בלבד. דושאן טען שהוא



marsel dousan, הצעוכית הגדולה 1915-23

The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even



**Etant Donne's**

**דושאן מרסל**

תוכניות שלא בוצעו בשלמות, ספקות והסבירים, שליעיתים יש בינויהם סתריות. הערות אלו רשם דושאן במשך השנים בהן תכנן ובנה את העבודה. העבודה מתוארת בכתב סמליים. טשרו הצופה חפש להבין את המתואר בעבודה, עליו להזכיר את האיקונוגרפיה הסודית שלה. ככלומר, הבנת העבודה נעשית דרך לימוד חומר כתוב, ולא חומר ויזואלי בלבד, ובמיוחד אינטלקטואלי.

העבודה אינה מראה את הדברים, אלא מסמלת אותם. על הצופה לדמיין את הרוקים, עדי הראייה והכללה ואת הקשיים השונים בינויהם. עליו לדמיין, למשל, את העונג של הכללה טשרו מפשיטים אותה. עליו לדמיין התנועה של הגז. אך גם אחרי יצירת הקשר בין 'הזכוכית הגדולה' ו'הkopse הירוקה', עדין לא השלים הצופה את הבנת העבודה. כאשר הצופה מעוניין להבין את משמעות העבודה, עליו לעבור לניתוח הסימנים אותן פיענה. דושאן, בתיאור המדעי והמכני, מבקר, מצד אחד, את מיתוס המדע והטכнологיה, ומצד שני את מיתוס הרומנטיקה המודרנית, שמתיחסים אליה באופן מכני, ושלמעשה אינה מגעה לידי מימוש.

### **אניגמה ב-'s של Doushan**

העבודה Etant Donne's ממוקמת במוזיאון של פילדלפיה, מעבר לגלרייה בה מוצגות רוב עבודותיו של דושאן, ואשר במקורם נמצאת 'הזכוכית הגדולה'. כדי להגע אל העבודה על הצופה עברו דרכ דלת נת נסוכה, שמוליכה לחדר צדדי עם קירות ריקים. בקיר המרוחק משוקעת דלת עץ ישנה וסגורה. המשורר המקסיקני אוקטביו פאס מתאר את החוויה שעובר הצופה: "דלת נת ניצבת לפני הצופה כמו נושא. אם הוא מתרך אליה הוא מוצא שני חורים קטנים בגובה העיניים. אם הוא מעז להציג דרכם, מותגנית לפניו הסתינה הבהה: במושור הקדמי נמצא קיר לבנים עם סדק בתוכו. דרכו ניתן לראות בחורה עירומה שורעה על מיטת ענפים ועלים". פניה מושתרתת כמעט לגמרי עלי-ידי שערה, רגלייה פתוחות ומקופלות מעט. ידה השמאלית אחזת במנורת ז' קטנה עשויה מתכת וזכוכית. מאחוריה, ברקע, מתגלחת נוף של גבעות מיוערות, אגם קטן, מפל

שתי העבודות המרכזיות של דושאן, "הזכוכית הגדולה" – הכללה המופשטת בידי רוקה, אפלו', והעבודה – Etant Donne's, מדגימות בשני אופנים שונים את הדרישה למעורבות מונטילט של הצופה. ב'הזכוכית הגדולה' פנה דושאן אל התיאור ה"יבש" והמכני, שכביבול אינו פונה אל ההטאה החושית. בפנل התיכון של הזכוכית הגדולה מופיעות 'מטחנות השוקולד' ו'המרוכבה'. למעשה, כפי שהמוכנות הלו מטאורות, הן אין ניתנות להפעלה – דושאן מעוניין ליצור קשר אסתטטי בין מכונה, מדע וגישה שלchnica. הביצוע האלגנטוי והמודיק בעבודה כולה, מעורר בצופה גישה של ביקורת שככלנית, ולא הנהה חשושה.

דמות הכללה היא אדם בדיםומי מכונה. היא לכארה עירום, אך למעשה עירום זה הוא שלד. ואולי, בדומה לעובדה 'הכללה' (1912), ששימשה לה תקדים, זהו תיאור החלקים הפנימיים של הכללה, שם אמנים מכאנומורפיים אך מעוררים גם אסוציאציה של איברי רבייה פנימיים. כאן יוצר דושאן את הקשר בין האדם למוכנה. מצד אחד מייצג האדם בדרגת מכונה ולא יותר, ומצד שני הוא שואף לתפקיד ברמת דיק של מכונה.

בתיאורי מכונה אלו מעוניין דושאן להביא את הצופה ליחס אירוני ודוערקי כלפי. היא אמנים מייצגת טאידיאל – מדויקת, מושימה ואלגנטית, אך בו בזמן היא מציגה את האדם עצמו כמי שמאבד את זהותו האנושית והופך למוכנה. היחס האירוני אינו מוגבל ישירות במאיצות ציר פיגורטיבי נראטיבי, אלא הוא נוצר על-ידי תהליך מהשבתי-אסתטטי, המתרחש במוחו של הצופה.

בעבודה זו, כמו בעבודות קודמות של דושאן, גם שם העבודה מעביר את המסר הדוערקי. הזכוכית הגדולה מתארת פרשיות האבטים שאינה מתרחשת ואין אפשרות להתרחש, בין הכללה והרוקקים. הרוקים חזוקים בכללה – "ame'tem" – אפלו. אך אם אלה זו הגита כמו שמאבד את "אהבת אותך": "הכללה המופשטת בידי רוקה אהבת אותה". משחק המלים אירוני, וכן הוא יוצר אצל הצופה מעורבות מרוחקת, שכלית ולא רגשית.

את 'הזכוכית הגדולה' אין אפשרות להבין מתוך הסתכלות בלבד. שלא כמו ציר 'רגיל', בו תיאור הנושא גורם לצופה להתבונן ולהווות את העבודה במשמעותו החוויתית, עבודה זו דורשת פיענוח אינטלקטואלי. העבודה מתארת את ניסיון הסרת הבתולים של הכללה בידי הרוקים; ניסיון נכשל, ולמעשה, עדי הראייה הם שיויצרים את הקשר בין הכללה והרוקקים.

העבודה מוחלקת לשני חלקים – בפנل התיכון נמצאת הכללה וען הנקרה "שביל החלב". בפנל התיכון מתארים הרוקים, המוחברים על-ידי צינורות לשבע נפות, ומתחת להם מרכבה, ובחנות מים ומתחנת שוקולד. למתחנת השוקולד מחובר מוט אנכי ובכך נמצאים מספריים. מימין נמצאים עדי הראייה. סיורים הבסיסי של הכללה והרוקקים הוא כדלהלן: הכללה שולחת שדר חשמלי של בלוטות לעבר הרוקים, דרך "שביל החלב". הרוקים מגיבים לגירוי, מתנפחים בגז, ומפרישים אותו החוצה, עד לאפסת כוחות. הגז מועבר דרך הצינורות הנימיים לנפוחות, הופך לנוזל, וועלם הפתופוצצות נזולית. הוא מגיע למספריים. המספריים נסגרים ונפתחים, וכך חותכים ומפזרים את הנוזל בגז. נ-שנינו היה אמור להגיע אל עדי הראייה, ולהיות מועבר על ידם לאיזור הכללה, כמטרופורה לאקט המיני בין הרוקים לכללה. דושאן לא השלים את העבודה, והאקט המיני אי-מתבצע – מוכנות הרוקים נשארת אפוא בגדיר מוכנות אוננות עקרה. הדרך היחידה להגיע להבנת העבודה היא קריית 'הкопסה הירוקה' – אוסף של דפים בודדים, בהם רשם דושאן את רעיון&nbsp;ההכנה,

מים ושמים כחולים".<sup>2</sup>

כasher מתרחק הצופה מן הדלת לחפש את שם העובדה, הוא מוצא תווית המחברת אל הקיר, ועליה כתוב: "נתון: 1. מפל מים, 2. ג' תאורו". כתורת זו, הכתובה בלשון פסבד-מדעית, מובללה את הצופה אל הקדמיה של 'הkopfsha hrirkha', וכך נוצר קשר מיידי עם 'הזכוכית הגדולה'. האסטבלאי' הוא למעשה מימוש פיגורטיבי של שפת הטסונים של "הזכוכית הגדולה". העירומה היא הכללה, וניתן לראותה ברגע בו מתmesh העונג שלה. הרוקים אינם מופיעים הפעם באופן מפורש, אך הם מיצגים עליידי את התאוריה במינורת הגז, והצורה הפאלית של המנורה. הגז והמים נמצאים בעובדה באופן ממשי, ג' תאורו וככלפם מים.

ב'הזכוכית הגדולה', נראה תפקיים של עדי הראייה שלו, אך אוקטבי פאס טוען, שתפקידם הוא מרכזי: הקו המפריד בין תחומי ההרוזוקים הוא בלתי עברי, ורק מבטם של עדי הראייה מקשר בין התחומיים. עדי הראייה קולטים את נתיז' ג' התאוריה של הרוקים, ובבטם מלא התשוקה הוא זה אשר מגיע אל הכללה. המבט מסוגל לעبور דרך משלילים, וכן נוצר הקשר בין "עדי הראייה" – הטבלאות האופטיות ב'הזכוכית הגדולה' – ובין הצופים באסטבלאי'. כמו "עדי הראייה", כך גם הצופים באסטבלאי' מצלחים להעביר את המבט מלא התשוקה לעבר הכללה, דרך משללים. הצופים באסטבלאי' רואים אותה זרך המכשול של הדלת. כך הופכים הצופים למימיוש, להתגלמות של עדי הראייה.

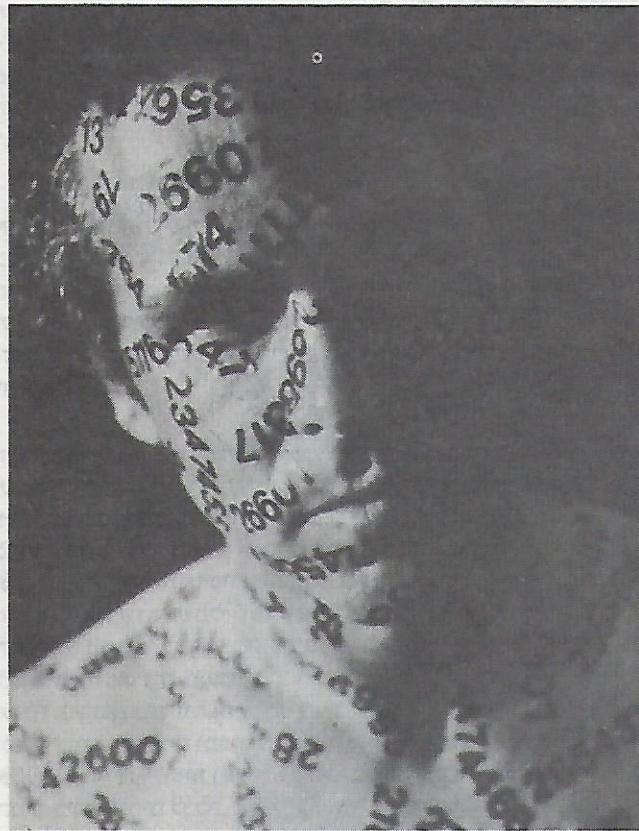
## דוושאן: הפיתרון הוא מחשבה עמוקה

על-ידי ההתבוננות בעובודה, מעניקים לה הצופים קיום ממשי. למעשה, טוען אוקטבי פאס, עדי הראייה, הצופים, אינם אלו אשר רואים, אלא הכללה היא זו שראה – את העירום של עצמה, דרך המבט מלא התשוקה של עדי הראייה. זאת הסיבה שהכללה 'הצנעה' מעוניינת לחשוף את עצמה. היא מפשיטה את עצמה בעזרת המבט המופנה אליה. זהו הרגע בו המטען החשמלי מתפרק מהמתה שנცבר בו, ואנו הצופים נעלמים מהראייה של הכללה. היא שקופה בתעוגה של עצמה.

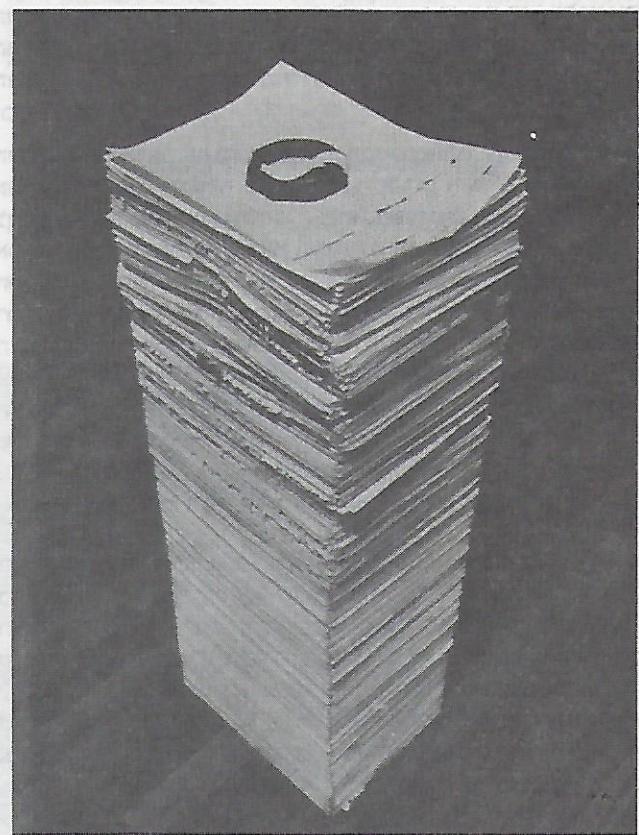
אוקטבי פאס משווה בין העובודה Etant Donne's של ארטמייס ואקטיוו. בסיפור המיתולוגי, ייא אקטיוו לצד עם קלביו, איבד את דרכו, והגיע בשגגה למקום המקודש של האלה ארטמייס, שעסeka באותה שעה ברחצה, מאחריו מסווה של ענפים ועלים. כאשר הבחינה במבטו של אקטיוו, הופעה מזווד, ובכעסה שפה עליי מים, והוא הפך לאיל. כאיל, קרעו אותו כלביו לגזרים.

ישנן כמה נקודות דמיון בין מיתוס זה לאסטבלאי'. תיאור המקום המקודש של האלה ארטמייס מקבל לנוף המיוור בו שרועה הכללה באסטבלאי'. שתיהן בתולות, ושתייהן אמורות להיות צנעות. הצניעות של הכללה אוסרת את המגע בה, אך יוצרת פרובוקציה מינית המזמין מגע זה. גם ארטמייס אינה מעוניינת לכארה שייצפו בה, אך למעשה אין הדבר כך.

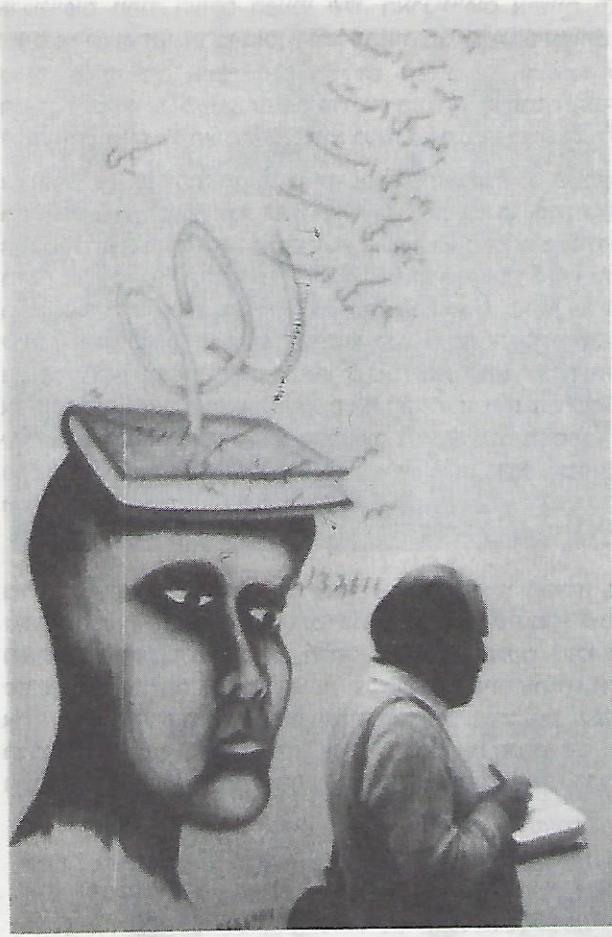
התגלמות של ארטמייס והכללה דורשת שימושו יסתכל בהן. דוושאן



ג'ונתן בורופסקי, דיוקן עצמי, 1980, צילום מאות מגן וליאמס,  
Jonathan Borofsky, Self portrait 75.6x104.1 ס"מ



ג'ונתן בורופסקי, ספירה מ-6,477 עד 2,286,110, 1969-1975



ג'ונתן בורופסקי, דימוי ראש עם ספר ספרלה, מתוך מיצב במוזיאון  
لאמנות עכשווית של האוסטונ, ביינלא 1981

**Jonathan Borofsky, Part of Installation at Contemporary Art Museum, Houston, March-April 1981**

שחור. בהמשך עבדתו הפעיל יותר את חלל המקום, והסבירות הציפו את הצופה בתחוויות ובאינפרומציה. בורופסקי הניס את הצופה לתוך עולם שלם, כדבריו: "החלל שלו הוא טוטאלי". מדגישה זאת האמרה הפרטנית "הכל אחד", שנכתבה על הקירות בכמה סביבות שבנה.

הסבירות בניוות מוחמורים שונים, צורות שונות, סגנונות ציור שונים, ולעתים גם מצליים, הבוקעים מתוך "כיסי קול". אך הריבוי והעומס יוצרים שלימות; למרות שהחלל מוחולק למעין תאימים, הריבוי מזין את הצופה ממוקם למקום, ותנווה זו מאחדת את החלל.

הצופה מוקף בסביבה המפעילה אותו ללא הרף, סביבה שאינה יוצרת הפרדה בין בין יצירתי האמנויות התלויות על הקיר. בורופסקי מעוניין, שהצופה יחווה את העבודה באופן ישיר, כפי שהוא חווה אחרים אחרים. لكن הוא מנניס אותו לתוכן חלל שנועד להם אותו, לשבר את הפרדה שיוצר הצופה בינו ליצירות.

### **בורופסקי: נושאים אישיים וריבוי משמעויות**

הנושאים של בורופסקי לקחים מתוך התנשׂוּתיי האישיות ומתוך עולם החלומות של. אך הנושאים נוגעים לתחוויות של כל אדם: שחדים, חרדיות, שאיפות. האיש הרץ, לדוגמה, מביע את הרצון לרבות ממצבים קשים, ואכן האודם מביאה כמייה ליופי ושלמות. בורופסקי יצר מגוון

אמר, שהכלכלה היא יצור של הדמיון - "הופעה אליגורית". על ארטמיס נאמר שגופה המהותי בלתי נראה. הדרך היחידה שלhn להתmesh האפשר שגורפה בהן הופכים אותו לאובייקט של הדמיון שלהם, וכן הצנויות אינה אמיתית: שתיהן משתוקקות לראות את העירום של עצמן, והדבר ניתן לביצוע רק דרך שודי ראייה. כדי למשוך אליהן את המבט של עדי הראייה, הן מעוררות דימוי דו-ערבי: צנעה-חשוף, בתולידי-מי. הרצון להתmeshות מביא לידי לכידת עדי הראייה, אשר בשני המקורים חודרים לתהומון רך במבט העובר מכשולים - באסמלאי' המכשול היא הדלת, ואצל ארטמיס ענפים ועלים.

הקורבן הוא תמים: אקטיו שוטט בעודים לא בטוחים, והצופה מהסס כמה רגעים עד שהוא ניגש אל הדלת. אקטיו נלבך פערם - על-ידי ארטמיס, ועל-ידי לבבי. גם הצופה נלבך בהופכו למצין, אך הוא איינו נלבך פערם כמו אקטיו, לעומת אפשרות למציאת פיתרון. דושאן אמר שאין פיתרון, משום שאין בעיה. לדעת אוקטובי פאס, נכון יותר לומר שקיים אפשרות לפיתרון. הפיתרון מושג כאשר הצופים עבריים ממשיר המיצנות בו נלבדו, למשור בו ניתן לראות דברים הנמצאים במקום אחר, לראות דברים הנמצאים מחוץ לתהום הראייה. כך הם אינם נידונים יותר לראות. הצופים משחררים את עצם מהתבוננות פיאית להתבוננות מוחשבתית עמוקה, וזהו הפיתרון.

### **הסבירה הטוטלית של בורופסקי**

בשנים בהן שלטה בכיפה האמנויות המשוגית, מילא ג'ונתן בורופסקי מחברות במחשובות, ברישומים, ולאחר מכן במספרים. בהמשך דרכו עבר לציר על בד, וב-1975, בטעותה היחיד הראשונה שלו, הציג בגלריה את כל תכולת הסטודיו שלו. כאשר חזר אל הסטודיו המרוקן, החל לעבוד ישירות על הקירות, ויצר עולם של דימויים אישיים. לאחר מכן החליט לסייע את הקירות ולמחק את ציר הקיר. מאז עבר בורופסקי ליצור מיצבים המפעלים את כל חלל הגלריה, ובנה סביבות העוטפות את הצופה וגורמת לו מעורבות אקטיבית ברמה הפיזית והמנטלית.

borofsky בונה בעצמו את כל מייצבי. הוא מתחים את העבודה לאתר, מותך העונת למבנה הארכיטקטוני של חלל המקסום: "אני חשב על כל החלל כציר אחד, אשר מקיף אותו מכל הצדדים".<sup>3</sup> הוא מוסיף ואומר: "העבודה שלי עוסקת בחלל הפנימי, בחלל התלת-ממדי. ואני מנסה<sup>4</sup> לעורר את המודעות של הצופים לחלל בו הם נמצאים באופן הולטי".

borofsky בונה את הגלריה כדיומי למו. הוא מקיף את הצופה. בהתרחשויות ממוחו שלו, ובכך מכניס את הצופה לתוך מוחו. באותו מידה הוא גורם לצופה להוות התרחשויות חיזונית, המקבילה להתרחשויות הפנימית במוחו של הצופה. המיצב הופך להיות שווה-ערך למוח עצמו.

הdimois של בורופסקי ל Kohims מתוך נושא אוטוביוגרפיים פנימיים, מתוך נושאים חיזוניים העשויים בתכנים תרבותיים ופוליטיים, ומתוך הגירויים המkipים אותו. ככלומר, לכל סוג האינפרומציה מידת חשיבות זהה ונitin לכללוותם בתוך הסביבה. התכנים הפנימיים בעבודות נראים כאירועים ידועות וחולמות. בורופסקי מעוניין להכניס את הצופה למעורבות כוללת עם החלל והתקנים שבתוכו. לדעתו, רק סביבה הבננית בדומה לאופן בו אמר הצופה לשוחר אוותה, יכולה לעורר בצדפה חוויה כזו. לכן, כאשר בורופסקי מעוניין להוליך את הצופה בין הדימויים, עליו לבנות את המקום באותו האופן, כאשר הוא עצמו עובר בין הדימויים. כך הוא אכן עובד - מגיע אל הגלריה עם החומרים הדרושים לו, מתיחס אל חלל הגלריה כל הסטודיו שלו, ובונה בכך תהווה של מצב אמיתי.

הסבירות שייצר בורופסקי אחרי 1975 קיבלו אופי שקט ומוסכם יותר. הוא מיקם בהן את הדימויים במרקם גודל יותר זה מה והוא נצבעו

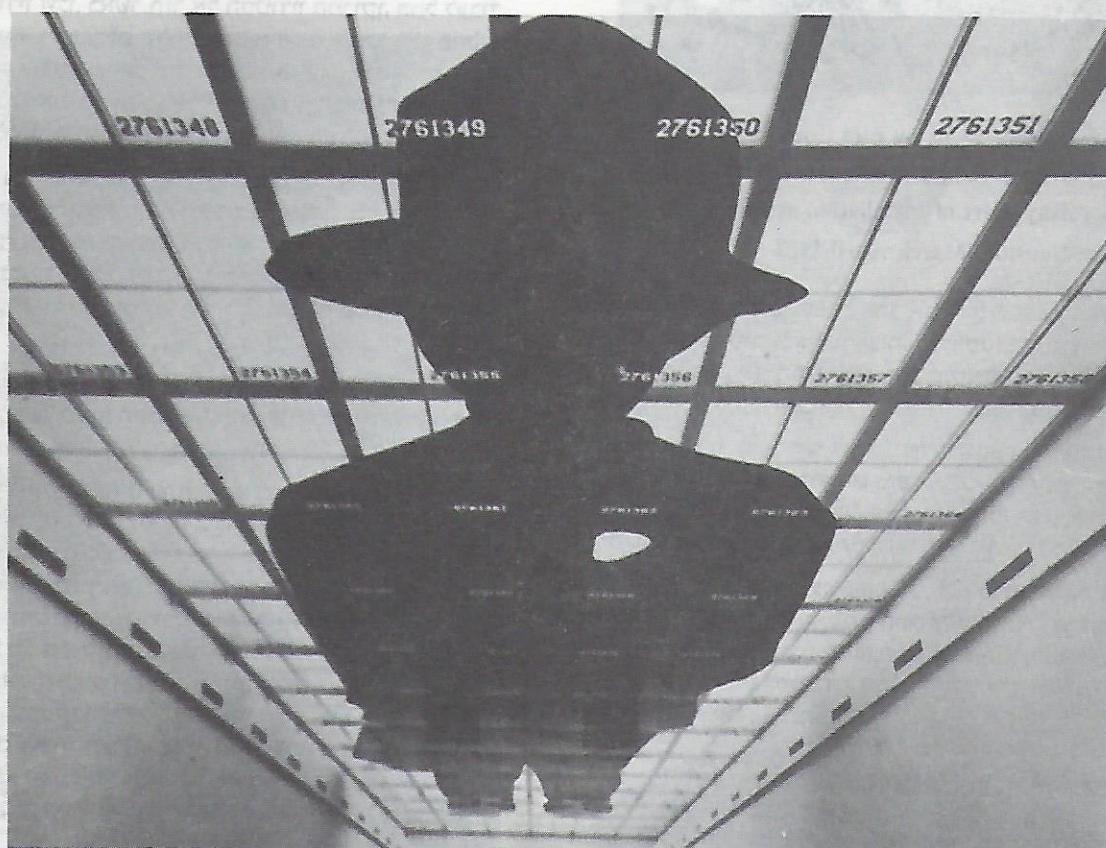
הדיםומיים וריבויים הם הד ובטי לזרק בה חזהו האדם את עצמו. כך מושגת את עצמו הצלפה בסביבה, המעוררת בו תחושות מוכרכות.

בורופסקי מעוניין שהצלפה יכנס לדיאלוג חי עם הסביבה שיצר. הוא טוען, שברצונו לראות את הצלפיים נעים בחלל בתנועה אורגנית, ללא הגיון או סדר. אין הם צריים לדעת באיזו נקודת מתחילה התעורכה ומהי נקודת הסיום שלה.<sup>7</sup> כדי לעבור התנסות ממשית ולהבין את העבודה, צריך להתחיל לנوع בין הדיםומיים, ממש כפי שבורופסקי נועד ביחסם כאשר עיצב את החלל. העומס והגיון מונעים את בנייתו של סדר כרונולוגי ומכתבים תנועה הלוך וחזר. הצלפה נאלץ "לשחק פינגרפונג" בין הדיםומיים, הן בהליכתו הפיזית והן ברמת המחשבה. רק כך הוא יוכל לתפוס את ריבוי המשמעות של הדיםומיים ואת העבודה בשלימותה.

דוגמה לאופן בו מציב בורופסקי ניגודים, היא העמדה של הרציונלי כנגד הרגשי. עימות זה בא לידי ביטוי בדיםמי שיצר בורופסקי, לאחר הדיבוק במספרים מצינים, שהראש הוא המקור לחומר השופע והלא מאורגן של ה-*pion*, החלומות, המחשבות, והאושענאות. מצד שני, הם מצינים את יכולת של הראש לבנות סדר הגיון, לחשוב באופן סלקטיבי, לנייראי, מספרי. גם הספרירה עצמה הפכה לד"מי", העוסקת בעימות או בשילוב בין סדר לאוס. המספרים שרשם בורופסקי על הדיםומיים מייצגים את המסדר והרצionario, בניגוד לשף הדיםומיים האמוץונליים. במקביל לכך הם מחברים את הקונספטואלי, את הספריה, עם האינטואטיבי: ההתעסקות בספריה הפכה למדייטה, והובילה למצב רוחני, טהור, כלומר – לצד האינטואטיבי.

ארכיטיפים מתוך העולם הפנימי שלו. הארכיטיפים אישים מאוד ושיכים לבורופסקי, אך בו בזמן, ריבוי סוגנות הציר שליהם והיותם לא מפורטים, הופכים אותם לאוניברסליים. הם בונים תחשות חלים, המוכרת לכל צופה. משמעויותיהם מרובות, מנוגדות לעיתים, ומקבילות להתנסות החיים של הצלפה, שאף היא בעלת משמעויות רבות ומנוגדות. בורופסקי אומר, שהוא מקווה כי לדמים שהוא מציג יש משמעות רבות, באופן שכל צופה יוכל לפרש אותם בדרך הנכונה לו.<sup>5</sup> דוגמה לכך הוא מספר על מקרה שאירוע יכול להתעורר 'Zeitgeist' בברלין. במקרה זה מיקם בורופסקי את הדיםומי של האיש עם המוזודה והכווע לאורך תקרת הגליה, מעל לעובדה של יוזף בייס (Josef Beuys). כאשר בא בויס לראות את התעורכה והתהלך חבוש בכובע מתחת לדימי, נשאל את הממסד, או את הגופים הממנים את התעורכה. הוא ענה שאלה זו שתי אפשרויות, שנוצרו באופן חלק ע"ד ההקשר המסוס.<sup>6</sup> כך מתבל כל פירוש כנוכן עבור הצלפה שיצר אותו, דבר הפותח את הסביבות של בורופסקי בפני כל צופה.

בורופסקי יוצר סביבות שונות מאוד זו מזו. מקצתן מכילות מעט דיםומיים, ובאחרות שורר כאס. גם סוגנות העיצוב שונות – בחלקם נראים הדיםומיים ריאליסטיים, חלקם מופשטיים, חלקם בעלי אופי سورיאליסטי וכדומה. גם רמת הגימור של העבודות אינה אחידה, ודימוי אחד מבוצע לעיתים בטכניקות שונות מורישום וצייר ועד לפיסול. הרגבוניות והרבי מאפשרים לכל צופה להתחיל את המסע שלו בתוך הסביבה, ולפנות אל הדיםומיים המעוררים בו הרזחות. מצד שני, רגבוניות



ג'ונתן בורופסקי, האיש עם המוזודה, מוזיאון בוימנס – ואן בוונינגן, רוטרדם, 1982

Jonathan Borofsky, Museum Boymans – Van Bevningen, Rotterdam



ריצ'רד סרה, Circuit, 2.44x7.32x0.026 מטר.  
Richard Serra, Circuit.

הצופה ניצב שוב מול המשטח שהתרחב. כך הופך המרחב לחומר עליי מופעל החיתוך, עליידי פועלות הגומלין בין הפסל לצופה הנע במרחב הצופה, המעווניון לתפוס את העבודה בשלמותה, מפעיל את החיתוך, ופעולות החיתוך מאחדת את החוויות השונות.

בעבודה "Circuit" משנת 1972, המשיך סרה לחלק את מרחב החדר, והפעם לאربעה רביעים. בחדר מוצבים ארבעה לחות הרים בגודלים - "Strike", והשווינים על פינות החדר. כך נוצרים ארבעה אלכסונים לכיוון המרכזי, ובמרכז החדר נוצר מטר רבוע חלול. הצופה יכול לראות את העבודה בשלימותה כאשר הוא נמצא במרכז, עליידי סיבוב של 360 מעלות. בעוליה זו הוא יחווה גם את חלוקת החדר, חיתוך המרחב, לאربעה רביעים.

לפי קרואס, הפסל והמרחב בו הוא נמצא יוצרים קשר עם התחוויות הגופניות הפנימיות של הצופה.<sup>11</sup> כאשר הצופה עומד במרכז העבודה "Circuit", למשל, ומבצע סיבוב של 360 מעלות, הרי שהוא חווה את שלימות החדר, וזאת למרות חוות חלוקת החדר ובונסף לה. ככלו, תחוויות שלימות הגוף של הצופה אחראית לבנייה מחדש של שלימות החלל הארכיטקטוני המחולק עליידי ארבעת הלוחות. מכך עולה, שההנאי המוקדם להבנת העבודות הוא היכרות מוקדמת של הצופה עם התחוויות הגוף הפנימיות שהוא חווה.

מרליין-פונטי (Merleau-Ponty) ניסח גישה בפנומנולוגיה של התפיסה, הרלוונטי לעבודתו של סרה.<sup>12</sup> מרליין-פונטי התייחס לדמיות של ג'קומטי (Giacometti), המציגות את הדרך השונה בה נראה דמות מנקודת מבט שונות. הוא טען, שהשוניים אינם פרטיטים המתווספים על האובייקט המוכר, אלא הם חלק מהמהות שלו. כך, כאשר מתבוננים בדמות של ג'קומטי, הן שווורות על המרחק, על נקודת המבט שהוא הטביû בהן, ולכן, כדי לחשוף את השינויים, علينا להיות במצב תמיידי של צפיה מנקודות מבט שונות. סרה אימץ גישה זו, בה אובייקט משתנה תדריך המרחק ואוויות הראייה. הביצוע של סרה הוא מופשט, בעקבות המינימליסטים. האמצעים המופשטים אפשרים לו להפעיל את הגישה שליל לא דרך תיווכו של הדימוי, כפי שעשה ג'קומטי, אלא דרך תנוועת הצופה סביב הפסל.

דמיוי נוסף המשלב את שני הניגודים האלה, הוא אבן האודם המונחת על עירימת דפי הספריה. דפי הספריה הם דפי המחשב עליהם רשם בorporטס מספרים בתקופה שעסוק בספריה. הוא אומר: "כאשר צירתי את אבן האודם, התחלתי לחשב עליה כל'יבי".<sup>8</sup> כאשר הניח אותה על עירימת דפי הספריה, הוא חיבר את שני הקוצאות - את הצד האנטויאטיבי, הרגשי והתחושתי, עם הצד הקונספטואלי, הליטאי והרצינומי.

מושיב הראש של בorporטס הוא דוגמה לאופן בו דמיוי המופיע באופנים שונים, בא לSAMPLE משמעויות שונות. כאשר מופיע הראש עם ספר, הקשור הדימיי בידע. הספר מסמל את ההשכלה האנושית הרכשת, בעוד האינטלקטטים של החיים. מצד אחד, מבייע דימיוי זה אופטיות: הספר מאפשר נישה לאינפורמציה מסוימת, והוא מעיד על יכולת להתמודד עם אינפורמציה כתובה, דבר המסלל את היכולת להתמודד עם הפגיעה של עבודות בעולם ובמציב. מצד שני, מבייע דימיוי זה פסמיות: למעשה, ספר אינו יכול להזכיר את כמות האינפורמציה הרולכת וגדלה בימינו. כך יוצר ריבוי המשמעויות של דמיוי אחד דו-ערכיות, הגורמת להעמדת הניגודים זה מול זה, ומכך להבנה עמוקה יותר של המציב.

לסיכום, האמצעים בהם משתמש בorporטס נעדו לגורם לצופה חוות אמיתית וישראל של עבודתו. מותן העומס המקייף את הצופה בכל הרמות, מתחילה תהליכי הפיכת המיצב לחוויה משמעותית עבור הצופה. תהליכי דומה של הקניית משמעות לעבודה יוצר גם ריצ'רד סרה, אך עבדותיו של סרה תמציתיות. הרצון להבין תמציאות זה, ולראות את העבודה בשלימות, יוצר את חוות המצברת, המשמעותית.

## חוויות גופניות ותנוועת הצופה בסביבה הפיסולית של סרה

הפסל ריצ'רד סרה (Richard Serra) התחיל לעבוד בארץות-הברית בסוף שנות ה-60. בתקופה ההיא עסק בגלגול משטחי עופרת, קרייטם, והשלכת עופרת לפינות החדר. אחר כך יצר עבודותו שסוג החיבור היחיד בהן הוא היישענות חלקי העבודה זה על זה. כך יצר פסלים אשר אינם ניתנים להברה, פסלים שנוצרו עבור אתר מסוים, והנענים לתנאי המקום. הוא אומר: "רוב עבודותי, הן פסלים והן רישומים, מתייחסות לאתר ספציפי. האתר הוא המגדיר את מחשבתי לגבי מה שאני מבצע", בין אם זה האתר אורבני או האתר נוף, חדר או חלל ארכיטקטוני אחר.<sup>9</sup> תהליכי העבודה מתחילה מאיסוף כל מידע אפשרי על תנאי האתר. פסלים מסוימים תוכננו ובוצעו באתר עצמו, ואחרים בוצעו על-פי מודלים מפלדה, שהוצבו בתוך ארגז חול, בקנה מידת הולם.

סירה השתמש בפסליו בחיתוך. בכך הלק בעקבות הסדריים של האונגרד הרוסי, שחברו צילומים שונים לשליות אחת. באמצעות חיתוך חומריו הפסל, יצר גם סירה אחדות בעבודות.<sup>10</sup> בשנת 1972 השתנה גישתו לנושא החיתוך. הוא הפסיק לחותן גופים סבילים, והחל להפעילalo על הצופה שנע סביבה העבודה. תנוועת הצופה במרחב מעוצבת על-ידי הפסל, אשר שבו מתחלק הצופה. תנוועת הצופה במרחב מעוצבת על-ידי הפסל, אשר חותך את המרחב ומחבר אותו שוב. הפסל מהו גורם המשפיע על התלוות ההדידית בין גוף הצופה למרחב בו הוא מתחלק.

העבודה "Strike" מהשנים 1969-71, היאلوح פלה בגובה 2.5 מטרים בקירות, ובאורך כ-7.5 מטרים. הלווח לחוץ אל פינת החדר, שהיא תמייכטו היחידה. כאשר הצופה נע סביבה העבודה, נפש הלווח ממשטח ההולך ומתקווצ, עד שהוא הופך לכוון, לזכה. לאחר כך מתרחב הקצה חדש, עד שהוא חור לרהיות משטח. במקביל לכך חווה הצופה את הפעלת המרחב שסבירו: המרחב נפתח כאשר המשטח מתכווץ, ונחמס מחדש כאשר



15

ויטו אקונצ'ר, צילום מותוד (ויזאו), 1973. Theme Song (ויזאו).

קלאסיות, אשר בהן מצויו חלлы מרובה עמודים, שהורחקו מהקיר. הם התענינו בעיצוב גנים ומבנים, בהם יתנסה הצופה בחוויות חדשות ומסקרנות, כאשר יימצא בתנועה. תוכנית המתאר של הגן מוסתרת, והצופה אינו יכול לחשוף את הגן מכלול. גישה ארכיטקטונית זו יוצרה מבנים לא ריכוזיים, שאינם נתונים את תחושות הביטחון, אשר מKENNA מבנה שנטפס מכלול אחד.

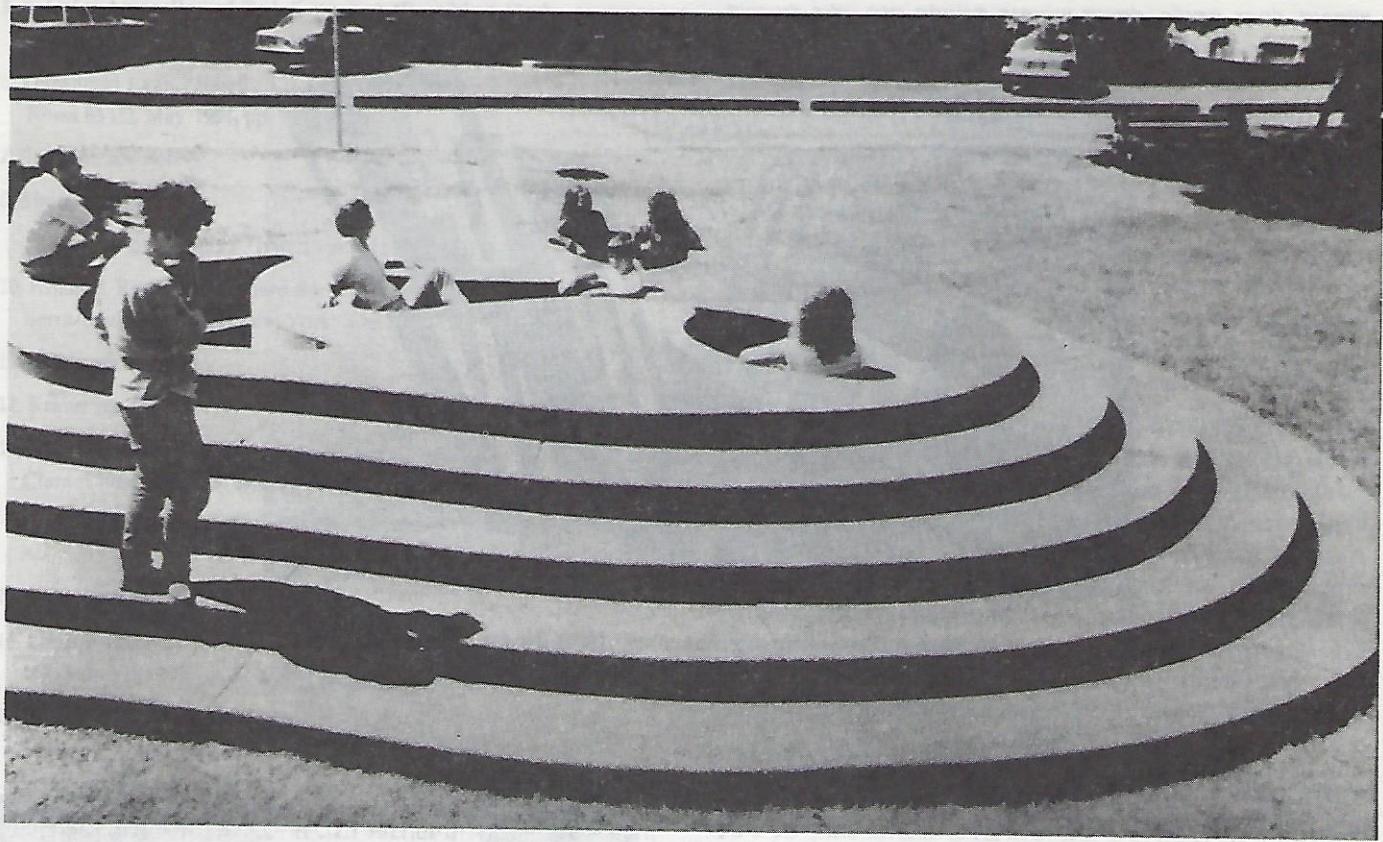
סירה הוא הפסל הראשון שייצר פסלים לפי רעיונות אלה. בהתייחסות של סירה אל פסל הנוף שלו, הוא אומר: "בכל עבודות הנוף זה בלתי אפשרי לאות את העבודה בשלימותה. ממרחקים שווים "עובדת" העבודה בצורה אחרת".<sup>14</sup> לדעתו של Bois, Bois, התיחסות זו נוכנה לכל הפסלים שייצר סירה החל משנת 1970, בין אם הם פסל חז'ז', פסלים בסביבה אוובנית או פסלים בתוך חלל ארכיטקטוני.<sup>15</sup>

חוויות שינויו מרכיבת נוצרת עבודה "Clara-Clara". סירה העמיד שתי קשותות כך שהן נוטות לכיוון אחד. כאשר הצופה נכנס לצוואר הקבקב שיוצרות שתי הקשותות במרכז העבודה, הוא חווה את הפסל באופן מפתיע: אם ילק לתוכו מרכז העבודה, יחש שצד אחד "זה מחר יותר" מהצד השני, שצדיו הימני וצדיו השמאלי אינם חווים חוויה זהה בו-זמנית. אחרי שהגיע לנקודת האמצע של העבודה, מתגללה הסיבה - ההבדלים בין הקשותות. כתת הוא יכול לשער מראש, שבמהמשך הזמן תחוור חוויה דומה, במוחו. עם זאת, הפתעה שיחוווה באופן גוףני תעמוד בעינה.

העבודה "Shift" תוכנה ונוצרה בשנים 2-1970 בשדה פתוח שבו שתי גבעות עמוק. במהלך התכנון, הלק סירה באתר עם אדם נוסף במשך חמישה ימים. העבודה היא תיעוד של פעולות הגומלין ביניהם תוך כדי הליכה באתר: קוויה הוגדרו על ידי המרחק המרבי שהם יכולים להתרחק זה מהה, תוך כדי שמירה על קשר עין. היא עשויה משישה קירות בטון הקבועים חלקית בתוך האדמה, ומאשר הולך הצופה בתוך העבודה, הוא חווה את הקירות כאלמנטים המשתנים ללא הרף: קו החופף למחסום וחוזר להיות קו; וכאשר יורד הצופה לצד הקירות, הוא חווה אותן כאלמנטים מתחברים ומתעבים, עד שהם סוגרים את המרחב שבינו ומהדים אותו עם האדמה. המעבר ממוחבים למוקמות סוגרים מעורר תחושות גופניות: הכרת המוחב הפנימי של הגוף, הכרת תחושות של פנים וגב, לפנים ומאהרו. הצופה חש שהוא לחוץ על-ידי הקיר ששוגר אותו, ומוחבר על-ידו לאדמה.

#### סירה ונקודת המבט של "התמונה"

העניין בתיאוריה של "התמונה" (Picturesque), כפי שמצוין זאת(Yve-Alain Bois, המיל באמצע המאה ה-18. התיאוריה דינה, בין השאר, באפשרות של ריבוי נקודות צפייה.<sup>13</sup> נקודת זו מתקשרת למונח "Parallax" – השינוי במרקמו של גוף מסוים כתוצאה מהשינוי במקומות הצופה. ארכיטקטים מאמצע המאה ה-18 היו שיערים טליה בחורבות



וילו אַהוֹנֶץׁי. Face on the Earth, 1984, 0.72x9.93x8.68 מטר. (לא קיים יותר)

Vito Acconci, High Rise. Plastic, pull-cart, pulleys, rope, wooden frames

את ארנו ריו גנולין  
הו הוא מושך את העור כדי להגמיש אותו וליצור כביכול שדי אשה, ומסתיר  
ההזה, והמצלמה מתמקדת באיזור זה. אחריו שיניקה את החזה משעורה,  
של גוף, ומתמקד בסוף פעילות זו בחזה. בשלב זה הוא שורף את שיער  
יושב בחדר חשוך, מדליק נר, מעביר אותו סיבוב גופו, מושיא את הגבות  
של מצין. ברטון "Conversations" משנת 1971 שיצר אקורנט'ץ', הוא נראה

האקוונצ'י, המנסה לשנות את זהותה המינית שלו, בעקבות מرسل דושאן והאלטר-אגו שלו רוז סלוי, מעלה כאן את הקשר בין זהות מינית וזהות חברתית, ואת הרעיון, שהזיהויות מרחיקות בין אנשים וגורמות לאירועים. ביטוי נוסף לכך בעובודה הוא הגדרת גבולות הגוף, היוצרת הבחנה ברורה בין ובו האופגה, הבחנה שאינה אפשררת פגיעה.

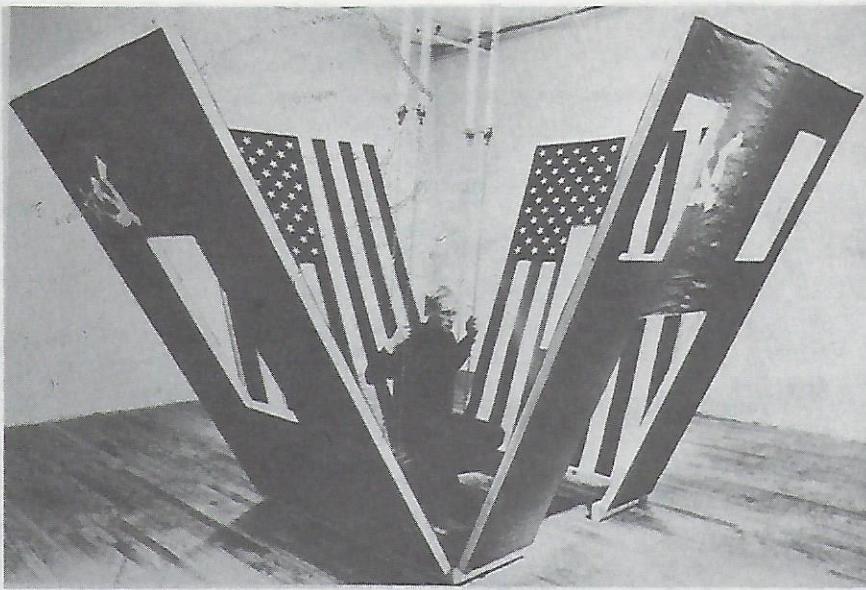
בכל העבודות מתוקפה זו ניסה אكونצי' להביא את עצמו למצוות פגוי, לאפיית כוחות. דוגמאות נוספות הן העבודה "Trademarks" בה הוא נשך את גוףו, והעבודה "Rubbing Piece" בה פצע את עצמו על-ידי שפושוף הצד הפנימי של פרק הזורע. במצב פגיעות זה קיווה אكونצי', שההתקנות שלו ליצירת הקשר עם הצופה תיחלש, ותיפתח בפני הצופה דרך להגעה למרוחק שלו. אكونצי' רצה ליצור עם הצופה קשר על אותו מישור, אך כשהסביר שעבודות אלו השינו תוצאה הפויה, הפריד את עצמו מהצופה. בעבודה "Them Song" שיצר ב-1973, התנייחס אל מסך הוויידיאו כל מקום אינטימי בראשו של האמן, בעודו של ראשו של הצופה מחוץ למסך, וניסה לפתח את הצופה להctrוף אליו לתוכן המוניטור. כאן היים י' ב厰ן את האמונה הלא בדוקה של הצלפים, באינטימיות השקרית של הטלוויזיה, וגרם לאמונה זו להישבר, כאשר הצופה אינו

לéricom, צופה המעניין להכיר את עבודתו של סרה כיחידות שלימות ואחדות, צריך לנوع בתוכן ומסביבן. בתנועה זו אין הצופה מושג את מטרתו, אך התנועה מביאה אותו להכרת הסביבה הפיזיולוגית שיצר סרה, וכך לעבר חוויה משמעותית. ויטו אקונצ'י, שלא כמו בורופסקי וסירה, המעוררים את הצופה למעורבות דרך בניית הסביבה, מעורר את הצופה באמצעות מפגש ש坎坷וצ'י מקיים באמצעות כפיה או פיתוי.

**ויטו אקונצ'י: מלכודת לצופה**

בסוף שנות ה-60 עבר אקונצ'י (Vito Acconci) מכתב שירה לאמנות חזותית. הכתיבה כמדים לא סיפה אותו ולכן החליט להתרץ בעצמו כمدים, תוך שימוש באמצעים אמנותיים שונים. את עבודתו התחליל בהשפעת הגישה של שנות ה-60 וה-70, אשר דרש הסברים מילוליים למשמעות היצירה, ויכולת לבדוק ולהוכיח את העבודה. כך התחליל מהקירות למעןי העבודות שיצר, מסרטוי קולנוע, וידאו ומיצגים ועד לפיסול, התמקד אקונצ'י בפגשים. בתחילת דרכו ניסה ליצור מפגש בין הצעפה, ואחר כך הפגש את הצעפה עם צופים אחרים. העבודות נוצרו כדי לאיעזע במקצת, כדי לנורם צופה לחשוב: "נראה שהעובדת של ווסטת תמיד ביצירת קירות, דחיפת הצעפה כנגד הקיר. אני משער שתמיד הנחתי, או קיוויתי, שכארה הצעפה יידחף, יילחץ כנגד הקיר, אז הוא יילחץ בהזורה".<sup>16</sup>

החוקרים העצמיות של אקונומיז' בוצעה פיזית על גוףו שלו. אקונומיז' אומר, שמדובר בהמתלה מושלמת לו לעבד רק על עצמו. הכוח נותר בסוג



וילו אקונצ'י, Instant House, 1980, דגלים, מערכת הרמה, ננדנה ומסגרות מעץ,  
243.8x152.4x152.4 ס"מ.

אך הפעם זו פגשאה בין הצופים השונים, ולא בין האמן לצופה. בעבודות אלו רצאה אקווצי למכור את הצופה, להקסים אותו, ולהטיל עליו אימה ותחרות פרניאה, כדי ליצור شيء במחשבתו.

העבודה "Instant House" משנת 1980, הרכבה מרובעת של חותם אשר הונחו על הריצפה כפרישה של קופה (ראה תמונה). להחות אלו חוברו על-ידי חבלים לננדנה שנטלה מהתקרה, ומוקמה במרכז העבודה. על הצד הגלי של הלוחות הופיעו דגלי ארצות-הברית. כאשר התהייש צופה על הננדנה, היא יירדה לעבר הריצפה ומשכה את הלוחות, שנסגורו סבבו. כך נוצר בית עם פתח חלונות ודלת, והתגלה הצד الآخر של הלוחות, עליהם הופיעו דגלי ברית-המועצות. הצופה ששביבו נסגר הביתה, רואה עדין רק את הצד שהיה גלי לפני שהיא תעמידה על הננדנה. הוא איינו מודע למסרים שהוא מעביר, והעבודה נחוות בשיליות רק אם מתבונן בה צופה נוספת. כאן מתחילה אקווצי להפגיש את הצופים זה עם זה.

גם את העבודה "High Rise" משנת 1980, אי-אפשר להבחין בשלימתה לפני שהצופה מפעיל אותה. המדובר בערימה של משטחים, המחוברים בחבלים לעגלה קטנה. כאשר מתישב הצופה בעגלה ומושך אותה, מתרומות הערימה ויזכרת מבנה. לעניין הצופה מתגלת מעין בית בן ארבע קומות, אך בצד השני הקיר הוא שלם, ועליו מצור בתריסים אדום אבר-מין זכר. העבודה פועלת כמשחק, בו זמן המשתף לבדוק את כוחו. ככל מואוד להרים את המבנה לגובה של שתי קומות, אך דרוש ממשך נזול יותר כדי להשלים את הבניין לגובה ארבע קומות. הצופה ממשך לנצח לא נוכח, במיחוד אם הוא גבר, ונמצאים אנשים נוספים במקומם. מצד אחד, הוא ייגשים מטופש אם יסתפק בשתי קומות בלבד; מצד שני, אם ישלים אותה, "מה בדיק השג�? עשית מהה מעין סמל מין גברי".<sup>17</sup> ואז, כל מה שנוטר הוא להתרום מהעגלה, ואבר-המין נופל ונעלם. אקווצי הופך את הצופה לשוטה, שנלכד ומעומת עם הצופים האחרים.

בעבודות הפיסול של אקווצי, המפגש בין הצופים איינו כפוי. נקודת המוצא שלו אינה צינית: הוא מעוניין לאפשר לצופים להגיע למצב של

יכול למשוך את ההזמנה.

עובדזה זו, כמו אחרות, לא הצליחה לייצר את הפגיעה המקווה עם הצופה, ולכן עבר אקווצי למיצגים חיים, בהם ניסה לשבור את המרחק המסורתי בין האמן לצופה באמצעות אלימים או אירוטיים, ולאלץ את הצופה להיות מעורב.

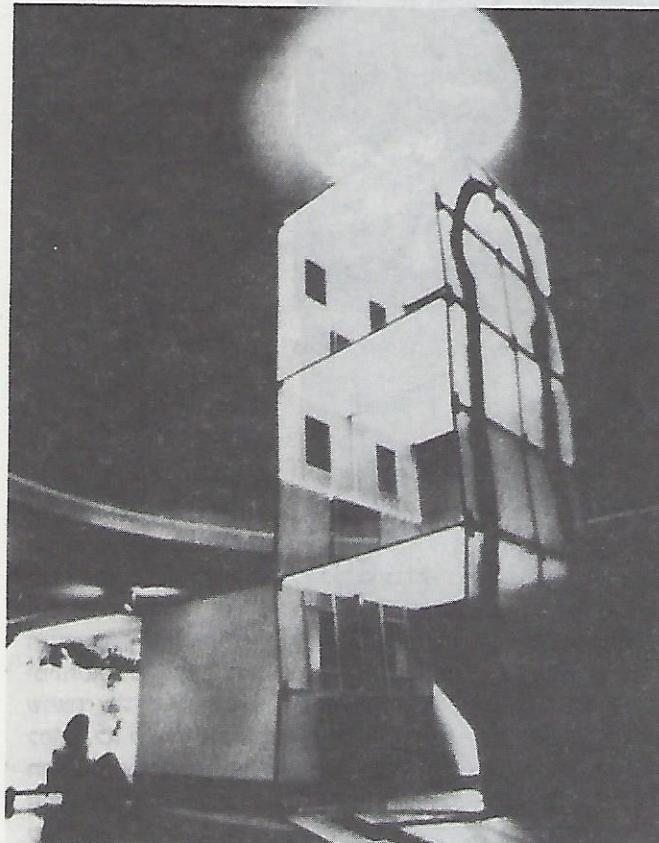
בעבודה "Untitled Project for Pier" (1971), האמין אקווצי את הצופים לפגוש אותו בקצת מזמן נטווש, כלليلת בין השעות 01:00-02:00 במשך חדש, ולשםעו ממנו סוד אישי. בעבודה "Seedbed" משנת 1971, בנה אקווצי על רצפת הגלירה רמפה משופעת, נע מתחתיו ממקום למקום, אוון. מטרת פעילותו הייתה לייצר כמהות מקסימלית של נזול אוע במשך היום, ולפזרו בכל האיזור התת-קרקי. בפעולות המיניות נעזר אקווצי בצדדי הצופים: כאשר שמע צעדים, החל ליצור פנטזיות מיניות הקשורות בצדדים. כך הפק הצופה קטליזטור ליצירת ריגושים ולהמרצת הפעילות. בוד-זמנית ניהל אקווצי מונולוג, שהועבר לחלל הגלירה על-ידי מגבר. צופה הנכנס לתוך חלל הגלירה המורוקן, מטורצי בהכרח בקהלות הבודקים מהמגבר.

יצירת הזרים היא פעולה משותפת לאקווצי ולצופים, אך הצופה הוא קורבן תמיד שנלכד במלכודת. אקווצי הצליח לייצר עסם הצופה בכך שזכה עליו את התהום האינטימי שלו, ובכך שחדר למרחב של הצופה. בזאת שבר את הבדיקה בינויהם. העבודה מחזקת את הטענה, שהפעולה הייצרתית והפעולה המינית קשורות זו בזו. אקווצי מוסיף למסורת זו את הטענה, שדחף מיני/יצירת זיה, אינו יכול להתmesh ללא הצופה; הצופה הוא שותף פעיל ביצירת העבודה.

### אקווצי מפגש בין הצופים

באמצע שנות ה-70 החליט אקווצי, שככל עוד ינכח הוא בעבודות, יהיה הוא גם המוקד שלhn. لكن החל לבנות מיצבים עם שיוקופיות והקלות שלו, אך ללא נוכחות פיזית שלו. המיצבים אפשרו לו גם לעסוק בנושאים חוץ-אמנוניים, חברתיים ופוליטיים. הוא עדין הכתיב את תנאי הפגישה,

5. Soldaini Antonella and Todoli Vincent, "Borofsky", Flash Art 121, March 1985, pp. 18–19.
6. Zelevanski Lynn, "Jonathan Borofsky's Dream Machine", Art News 83 (5), May 1984, pp. 108–115.
7. Soldaini, see note 5.
8. Simon, see note 3.
9. לאמארש ואדל ברטראד (1984). "ריצ'רד סרה". בצלאל 1, עמ' 108–112.
10. Kraus E. Rosalind, "Richard Serra Sculpture", Richard Serra/Sculpture, 1986 (New York: The Museum of Modern Art).
11. Kraus, see note 10.
12. Kraus, see note 10.
13. Bois Yve-Alain, "A Picturesque Stroll Around Clara–Clara", October 29, Summer 1984, pp. 32–62.
14. סרה ריצ'רד, "ריצ'רד סרה, הרצאה ב'בצלאל'", מאי 1983, בצלאל 1, עמ' 98–101, 1984.
15. Bois, see note 13.
16. Lortinger Sylvie're, "Vitto Acconci, House Trap", Flash Art 147, Summer 1989, pp. 124–128.
17. Lortinger, see note 16, p. 126.



ויטו אקונצ'י, *High Rise*, 1980, פלסטיק, עגלת, מערכות הרמה, חבל, מסגרות עץ, 62.5x15x100 ס"מ.

שותפות, יצור קהילה. למורות שיתוף פעולה זהה עלול להיכשל, אكونצ'י אינו מתחשב בכך. אך הוא פוחד מהנהנות ומההתנייהחות הסטטואティ שיצירת הקהילה. לכן הוא מעביר בעבודותיו תחושת חוסר נוחות ומבוכה, ולעתים מנסה לצופה תחושה שהושם לעג.

העובדת "Face of the Earth" משנת 1984, יוצרת מוקם פגישה, המאפשר שיתוף פעולה בין קבוצת אנשים. עבודה זו בונה בצורתי מסיכה, שיתין לשבת בתוך החללים שלה – העיניים, האף והפה. העבודה מעבירה תחושת לעג: הצופים מוקטנים, בקנה המידה של העובה, לנמלים ולחורקים הזוחלים פנימה והחוצה מהמושבים. הצופה מותפtha למלא את החללים, אך כאשר הוא ממלא אותם, הוא מגיז עצמו כשותה. אין שום פעילות נוספת מעבר למילוי החללים. הצופה נלכד במצב מביך, המאפשר את הפגישה עם הצופים האחרים.

"Flower Bed (possible users: Snow White, in 1986 in Shes... Sleeping Beauty ... but probably not Little Red Riding Hood, who never sleeps alone)", כוללת, בין השאר, מיטה ומראות. כאשר הצופה נשכב על מיטת הקטיפה, מלאץ אותו המבנה לפشك את רגליו. בתנוחה זו, יכול הצופה לראות וק את השתוקפות המפשעה שלו בשתי המראות. צופה שני יכול להתיישב על כסא סמייך ולhattben בצדפה השוכב. העבודה מעוצבת לשני צופים: כאשר צופה אחד ממוסך בעמדת נוחה ושולטות, הצופה השני ממוקם בעמדת מטופשת, מגושמת ומביכה.שוב, אكونצ'י מפתחה את הצופים להיכנס לעובוזת, בהן נכה עלייהם דיאלוג – מפגש בו כופה צד חזק את מרותו על החולש.

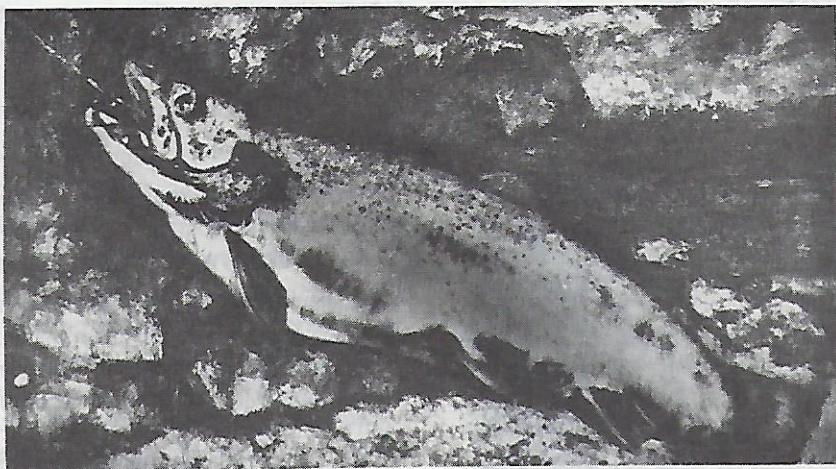
האמנים והעבדות שתיארתי מצרים, באופן מובהק, שיתוף פעולה של הצופה. עם זאת, לדברי מרסל דושאן, כל עבודות אמנות נוצרת עבור צופה, והוא אף נוטל חלק בביוצעה באמצעות פיענוח ופירוש. את העבודות שעלהן כתבתי, לא חוויתי באופן ישיר. כאשר אני פונה לחוויה האישית שלי בראיית תערוכות, אני מושחתה שתערוכות יחיד, בהן מלא החלל בעבודותיו של אמן אחד, הן בעלות האימפקט המשמעותי ביותר. נראה לי, שתערוכות כאלה מאפשרות לצופה להפניהם תכנים ולഫכים למשמעותיים עבורי. תהליכי הלמידה הללו אופייניים לעבודותיו של בורופסקי, העושה זאת על ידי הקפת הצופה בדיםויים; לשרה, המכתיב זמן צפיה לצופה המתהלך סביב פסלו ובתוכם; ולאקונצ'י, הגורם לצופה לעברחוות של חוסר נוחיות ואין מאפשר לו להימלט.

## הערות

1. דושאן מרסל, "marsel doushan: האמנויות היוצרת – הראתה בוועידת הפדרציה האמריקאית לאמנויות יסטון, אפריל 1957". מרסל דושאן, מזיאן ישראלי, ירושלים, קטלוג מס' 92, ניסן–אייר תש"ב (ירושלים: דפוס מרכזי).
2. Paz Octavio, "Water Writes Always in Plural", Marcel Duchamp, 1973 (The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art).
3. Simon Joan, "Borofsky/Dreams", Jonathan Borofsky/Dreams 1973–81. 1981 (London: Institute of Contemporary Arts, London and the Kunsthalle, Basel).
4. Rosenthal Mark, "Jonathan Borofsky's Modes of Working". Jonathan Borofsky, 1984 (Philadelphia Museum of Art in Association with Whitney Museum of American Art).

# גלגולו של דג

רוני גולן

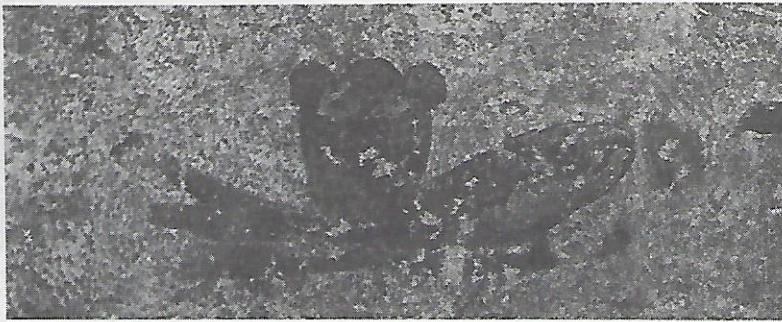


Gustave Courbet

גוסטב קורברט 1871

תקופה לא קצרה עברה, והנה אני מוצא את עצמי אצל קורברט על הכנבס, ופה הסיפור הוא אחר. "למה דזוקא אני" – שאלת שאלתי, ובצדק. קודם קורבה דוחק ודוחס אותו לתוך פורמט מעלב וקטן עד שאיני יכול לאיזו כמעט, אז, בשיא החופזה, אני מוצא מן המים בברוטליות ועומד להישאר ללא חמצז. והפה עם ה الكرט, כן, אל תצירו לי, זה כoba, אתם רואים את הדם, הלא כי האם להיכנע או להמשיך להילחנס? אני יכול להבין את גוסטב, שרצה להעלות את רגע המות בצרפת אמיתית ומשכנת כל כך, אבל למה לכל הרוחות להשתמש דגדי! עד עכשו נולם צירו אנשים ברגעי השיא הללו, אפילו את עצמו ציר גוסטב כפוצע העומד למוות, אז מה אני אשם, ומה אוטה, זג פשוט מהס唧ה ועדין לא סיפרתי לכם על דרכי הקשה. לתערוכה של האקדמיה אפילו לא קיבלו אותי, ולא רק זאת אלא שג査 חוקו ורוקנו עלי (ומי ירצה לתלות ציר שלו בסלון ביתו?). הייתה יכול לקבל בשקט את נזר הדין ואך לא לכuous כלל על גוסטב אלמלא ציר אותו כך. תראו את הצבעים, חומרים וכחיהם, לא הוז לא הדר. הקשיים שליל לא מבריקים, עני בקושי נוצחות, איו

אף פעם לא שאלו לדעתם על יצירות אמנות ובוודאי לא על מקומי בה. אין ספק שיש לי הרבה מה לומר, ואשתדל לכך. באופן כללי, ניתן לחשב כי תפשתி לי מקום של כבוד בחברות ובות בערבות ובמרוח. אצל אחודות הייתי סמל לפריון ולמיין, אצל אחרות אני מוכר ככח מרפא ושומר מעין הרע. יש מקומות שהרחקו לכת ונפשי מתגללת באמדים ומוייחסים לי כוחות מאניגים. בניצרות תפשתי מקום כסמל למאמין, שנמצא על-ידי ישו, וכSAMPLE נס ששימשתי בו ארוחה למאמינים רבים. כמובן, לא שכחתי את הקשר שלי למיס, שהם יסוד הטבילה. בתמונה הראשונה אני מופיע באופן די ריאליסטי אך ללא שום רקי. אין לביבי ספק, שאני מרכז התמונה, עם כיכרות הלחם (אם כי התנוחה שלי קצת קשה בಗל הסל). ברור לי לחלוtin כי אני משמש כסמל בתוקפה בה חל איסור גמור על הנצרות כדת, זה מוסכם עלי. מפרעה לי כובע העבדה, שהצבועניות דלה מאד, ואני מאפשרת לי להיראות במיטבי (דבר שבזודאי ישתרף עם הזמן), אבל אני מסתפק בעובדת היהוי מוצג כסמל להתעורויות דתית של אמונה, וככזה אני מלאה את תפקידי טמונה.



Bread and Fish

לחם ודג, ציור נוצרי מוקדם

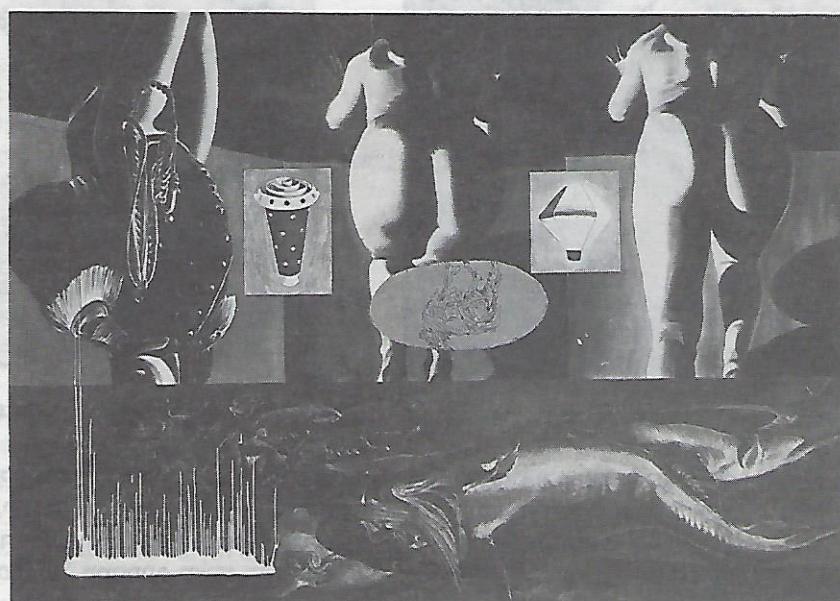
זמן, בלי ספק קשה להן. ביניין הציב דיוויד מקורות לתאורה קרווג'יסטי, המבליטה חלקים ספציפיים מאוד (למרות שנארה לי, שהבחירה נוטה למקריות). ומה פתאום פרדי? לא בא בחשבון. אני כבר אדבר עם דיוויד. עם זאת, טוב שהפרידו بيינו ובין החלק התהתקו בצורה כל כך ברורה. פוב לי כאן למללה בשילטה ובצבעוניות הנחדרת, שמחמיאות לי הרבה יותר מאשר אצל קורבה, באווירת הקסם שבזה. הNeilah הלא אקראית כלל ועיקר, המחברת בין הדימויים האנומיים שם למטה, והמספקת לי שלל מחשבות שלא כאן בשילטה של פרטן, חזורת על עצמה בכתפיות הבגד. אני נזכיר בדברים שאמר לי פעמי' אל' משפחתי סאל': "יש ציורי (משמעותם לפני השפה) לגיפלטעפיש לחג אצל משפחתי סאל': "יש דברים בעולם" הוא אמר לי, "যিশ'נים דברים בציורים שלי, והם לא אותו הדבר, כמו שאתה רואה". ואני, מה ראה? איך אני יכול לראות? אבל דיוויד בשלו - "אותי מעניין המתה..."

ובכן, לא אלה אתם, אני די מודoca בציור של סאל', קשה לי לדעת באיזה מישור של התמונה הוא מצייר אותך, ועוברת בראשי מחשבה, כי בעצם, מידת החשיבות שניתנת לי שווה כמעט לאחררים של הבחורה ממשmaal.

ועם זאת, כdeg, אני מודעה שאני חש גם סיוף...

אכזבה קשה. למה לא צייר אותו כמו פעם, ביום הטובים, כשירגמנטי לא ציירי הטבע הדומם הפליים? איזה הדר, איזו חגיגיות ואיזו צבעוניות! שם גם לא היתי בלבד אף פעם. תמיד כיכבו לידי סרטנים, רכיכות וצדפות. כן, היו ימים. נותרה לי נחמה אחת, הלא הוא הקרווב-רחוק שלי, משועצירה. הוא טרחה ספר לי, כשהונפנסנו ברטורופקטיבית, שיש מבקרים הטוענים, שככל העניין לא אישני נגיד. היצור הוא בעצם סיפור חייו של נוטסב. אתם הרי יודעים שהוא בכלל גלה לשועצירה לאחר מכן. ובכן, לא אלה אתם, מכיוון שהSEQUOIA ידוע לכולם. זכיתי במעט הכרה ל��ראת סוף חייו של מור קורבה, ולא מעט בזכות האימפרסיוניסטים, שראו בו מורה דרך.

כך התגללת ו קופצת ממשה שנדה רודרו של דיוויד סאל', שצייר אותו במוחו לולוט קוהן. שם אני מרגיש הרבה יותר טוב. סידרו לי מקום טוב ביציע ליד חברות טובי מהתקופה הפלאית. יש אמנים מספר דברים שאיןי מבין, אך מה הם אלו לעומת החברת הטובה בה אני נמצא. אני פשוט לא מבקש יותר. מתחתן שלוש בחורות צעריות שאיני רואهن את פרצוף האמתי, דבר המקשה עלי להתרci. מימיini בחורה הלבושה בבדגים של מעודדת או מובילת תהלוכה, שחסר בידה המוט עם גולת הכסף בקצחו, כבצירו של וולט קוהן. ממש תמורה מעוררת, מן הסוג שרוואים בפליבוי. שתי הבחורות שמתהתי עומדות על הראש, לא לאורך



David Salle

דיוויד סאל', 1987 Epaulettes for Walt Kuhn

# מצב החומר

## רסטורציה במוזיאונים בישראל

נופר קידר

מסביה: "המרכז הוקם ב-1988 והוא שייך לשמשרד החינוך. תפקידו לריכז בקשנות ממוזיאונים קטנים, ארכויונים בקיבוצים וכוח-אזרם לטפל במגוון העבודות הללו אין אפשרות מתקוועת, חומרים וכוח-אזרם לטפל במגוון העבודות שאוצרות אצלם. למשל: תמנויות שונות מה' היישוב, כתבות, מסמכים ומכתבים שונים - כולם בעלי ערך היסטורי וסוציאלני רב. במרכז נפתח גם מאגר מידע מסודר ובו התחלנו ברישום ממוחשב, של הטיפול בכל המוזיאונים הקטנים. גם מוזיאון ישראל נעזר במאגר זה. אנחנו מוסיפים

במבצעים ממשיכים בהצלת מקדש אבו-סימבל במצרים ונקיי תקרת הקפלה הסיסטיינית, ואף באירועים "תקשורתיים", כדוגמת התקפת הטירוף על "שמורת הלילה" של רמברנדט, אנו עומדים נפעים למראה הקסם: בני-האדם יכולים לפגעי הזמן ומצילים מכליה ציווית אמן מפארות. גם בישראל, הרחק מענייני קהיל שוחררי האמנות, מתנהלת במוזיאונים עבודות נמלים יומיומית, שמטරת השמירה את האמנות, להנצחה ולהציג אותה לעיניים במיטה. על עבודה זו אחראיות מחלקות



ישראל פלידי, דינה על ערש דווין, 1926, 70 X 51 ס"מ

לאנשים ולגורמים שפונים אילינו הנחיות ותשובה לגבי שימור נכון של אוסף: תפאים אופטימליים של לחות, טמפרטורה, טיפול בחركים מזיקים וכדומה".

דודו שנhab אחראי גם על מחלקה הרסטורציה במוזיאון ישראל, בה עובדים 15 רסטורטורים, שהוכיחו בח"ל. במוזיאון ישראל ישן ארבע מחלקות רסטורציה:

הרסטורציה במוזיאונים הגדולים, והמרכז הארצי לשימור ולרסטורציה. הרסטורטורים של מוזיאון ישראל ומוזיאון תל-אביב מספרים על עבודתם, על טיפולם בעקבות הטכניות שמצויבה האמנות המודרנית, על התלבטויות בשאלת מה לשמר, ועל המסתתר מצידיו השני של הבד המתו.

המרכז הארצי לשימור ולרסטורציה מנהל על-ידי דודו שנhab. הוא



דורון לוריא מבצע רסטורציה בדיקון המלchio יואל אנגל מאת ליוניד פסטרנק, 1919

ישנים חומרים שנקראים גזים אנרטיטים. כשרצוי לשמר את מגילות העצמות של ארצת-הברית, הבנינו אותה לא אנרטיטי – ושות דבר לא קורה לה מАЗ. אך אי-אפשר להכניס את כל האמנות בעולם לתאים עם איזים אנרטיטים. ככלו, כל החומרים שעמם עשוית יצירת האמנות מגיבים לחימצון, לחום ולארור. למשל, שימור הבגדים שנלבשו בטישה הראשונה לחיל, היא בעיה שכותבים עליה לאחרונה בתהום הרסטורציה. רק לפני 20 שנה, הגדים נחשבו לעשיים מהחומר הטוב ביותר, וכבר עכשו נוצרה בעיה.

● האם יודעת על מקרים בהם הרסטורציה הייתה מוטעית מבחינה אסתטית או מksamולית? האם שיקום תקרת הקפלה הסיסטיבית, למשל, היה נכון לדעתך?

אין לי כלים לשפטו. האם אנשים אוהבים את הארגיניל כמו שמכילאנגו צ'יר, או שאוהבים את הלכלוך שהצבר במשק השנים? או שאליה פילוסופית, אך רסטורטור לא עוסק בפילוסופיה.

● האם קרה לך מקרה דומה במוזיאון ישראלי? היה לנו תמונה, שהיא מוחשת לציר ידוע מאוד, בלי חתימה. כשנתקיתי אותה, ירד מהפינה צבע מאחור יותר, ומתחתי התגלתה חתימה של ציר בלתי ידוע. לא כל כך שמהו, מכיוון שכבר אי-אפשר להציג את התמונה בתו צירה של ציר ידוע...

● האם מישחו תקף פעמיים יצירות במוזיאון ישראלי?

בודאי. אנשים רושמים, אם תמונה מרגיזה אותם. עיקר הנזק הוא מה שחייבים לגעת בכל דבר. תמונה סובלתת לימי סוף משוריות ומניגיות – הישראל רואה דרך האצבעות. אין דבר שאינו פגעה: היה לנו עבודה מאבן, שהפכה תוך 20 שנה מצבע לבן לצבע טינופת.

● איך קשור מתנהל בין המוזיאון לבין גורמים בחו"ל בתחום הרסטורציה?

1. המחלקה לדברי אמנות כוללת טיפול בתמונות שמן, טמפרה, עבודות על ניר, קלף ואירוסים של ספרים. במחלקה זו מטופלים גם בבדים ובтекסטילים.

2. מחלקה לרסטורציה של עתיקות, כלי חרס, כלי אבן, פרסקאות והעתיקים.

3. המחלקה לכימיה, בה מנקים כל מתקת ועובדים בחומרים כגון מלחים, חומצות ובסיסים.

4. המחלקה לצילום.

לאה עופר, האחראית על המחלקה לרסטורציה של דברי אמנות במוזיאון ישראלי, עבדת במקום כמעט 30 שנה. חוץ מהכשרה באמנות, למדה עופר רסטורציה בהולנד ובאנגליה. היא ושותה מבחרים את משמעות המוניה "רסטורציה": "אנחנו ממשרים ומתקנים במידת הצורך, אבל אף פעם לא משחזרים. בשטח האמנות, "שוחזר" משמעו זיפ. בשחוור בונים מחדש שהוא לאינו קיים, לפי נתוניהם. אם אני בונה מחדש תמורה לפי נתונים, זאת אינה תמורה – זה העתק. בעתיקות ובארכיטקטורה זה משחוור אחר, אבל בציור יש תיקון בקנה מידת קטע, ניח – חור ברקע – אך לא תיקון של דמות אדם".

#### ● כיצד מחליטים מה לשמור?

לאה עופר: קודם כל בודקים את החפץ, ומחליטים מהי חשיבותו, מה מutow, ומה החורך בו ברגע זה. ההחלטה אינה רק שלי, אלא גם של האוצרדים: אוצר האמנות הישראלי, האמנות האירופאית, וכו' דומה. אם יש שלוש יצירות באותו מ丑, ולאחת מהן זכותים בתערוכה, מובן שאטפל קודם בזאת שזוקקים לה.

#### ● מהם תהליכי העבודה?

התיקון הוא רק חלק מהעבודה המוזיאלית. ראשית העבודה כוללת דוקומנטציה של תהליכי העבודה – צריך לדעת אילו פעולות ביצעו ביצירה ולתעד תיעוכות יצואות ונכונות, התופסות מקום חשוב יותר ויותר בכל מזיאון גדול. יש לתעד מה קורה לייצור בדרך ובירד הבא, וצריך לוודא שהגינו בשלום בחזרה. מלבד התיעוד עצמו, יש לדאוג שבמחסנים ובוואלמי התצוגה יהיו תנאים נאותים לשימוש.

#### ● מהן טכניקות הרסטורציה בהן אתה משתמש?

אין טכניקות. רסטורציה היא כמו רפואה: קודם מאמנים מהם עשויי פיזית. אם זו תמונה, מאמנים מה קורה לה ולמה זה קורה. כאשר, למשל, התפתחה פטרייה בתמונה תלולה, אין טעם לטפל בפטרייה במקורה שהיצירה תחרור להיות תלולה באותו מקום – צריך לטפל בגורם הנזק.

#### ● האם יש בעבודתך כלים אופייניים?

לי יש שני שולחנות ואקסס. אחד חס ואחד קר. הוווקס מצמיד את היצירה למשטח על-ידי הזאת האoxic, ומאפשר היספנות והידקות עמוק, ולפעמים גם יישור. לוואקס יש כMOVED גם מינוסים. אם היצירה גישה מאד, בכוחו של הוואקס להשאיר חותם. אפילו שעורה הנושרת על תמונה יכולה להשאיר סימן. ישנו שלוחנות ואקסס לוקאליס, להוואה כתמים מקומיים, המאפשרים להימנע מטיפול בדף של מילימטר ניר.

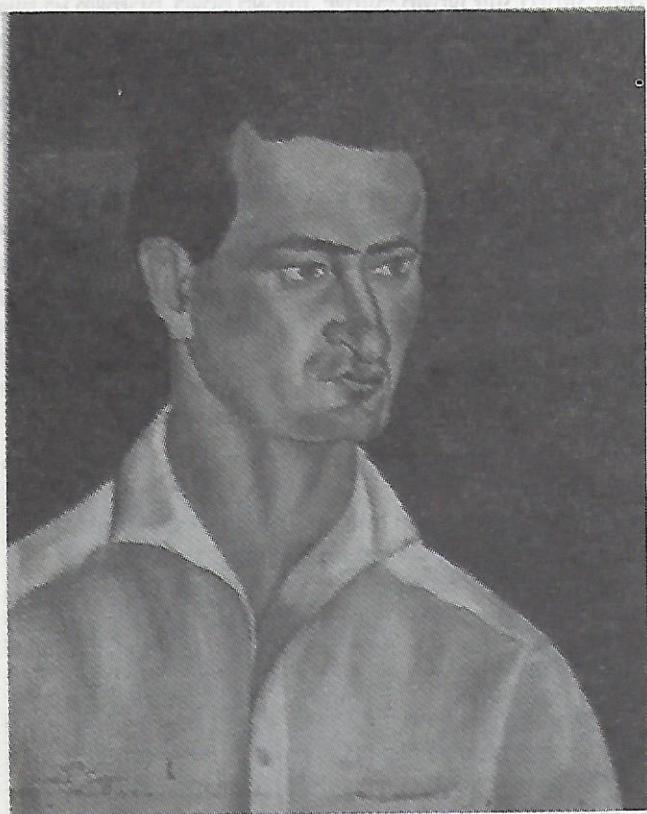
● אם את משתמש בחומרים מודרניים, האם יש אפשרות שתיפוי ריאקציה שלילית בין החומרים הישנים?

בודאי. יש מעט מאוד חומרים בעולם שאינם מוגבים לשביבה שלהם.

הארץ. לפני שנתיים עשו תערוכה של מאוריציו גוטליב וקיבלו תמונות מהארץ ומכל העולם, כולל אפילו תמונות מזיפות. היתי צריך להחליט אם התמונות אמיתיות או מזיפות. אבל בשאר המקרים, היעוד הראשוני שלנו הוא לטפל באוסף של המוזיאון.

### ● מי מטפל בתערוכה שmagie הנה, אתה או השולח?

אם מוזיאון מסוים שלח תערוכה מוכנה, סביר להניח שכבר הוגנה אצלו והתמונה במצב מצוין. לעומת זאת, אם אנחנו יוצרים תערוכה בעצמנו, אז אנחנו מקבלים יצירות בדרגות שונות של שימור, ובאופן טבעי יצירות שתגענה ממוזיאונים הן במצב טוב יותר. הבעיה מתעוררת כאשר מתוך 100 תערוכות של מאוריציו גוטליב, למשל, 40 מוגעות מסווגות פרטיטים: ממקסיקו, מקנדה, מאוסטרליה ומניו-יורק. חלקן מוגנות מאוד, וחלק במצב בינוני. אנחנו צריכים לעשות את הרסטורציה, אחרי שמתකבלת הסכמת הבעלים.



ציונה תג'ר, דיוקן הצייר אליאס נוימן, 1925, X 65 ס"מ

### ● מהו תהליך העבודה שלו?

אם בעוד ארבעה חודשים תתקיים תערוכה, צריך לבדוק את כל התמונות שיציג בה, גם אלה שישיותן לנו, וגם אלו שצורך לקבל מבוחץ. יש לתכנןلوح זמינים: יש תמונה שצריך לעבד עליה במשך חודשים, ויש תמונה שצריכה נקי שטחי של يوم אחד. אולי מידי אחר מתקיים כאשר נגעת לתמונה המוגצת במוזיאון. למשל – כתוצאה מפצעי מיג'אהויר, או תמונה של רפי לביא, שמייחדו חמד לצו וקישקש עליה. צריך להוריד את התמונה, לעשוט לה רסטורציה ולהחזיר אותה לקיר. בנוסף על כך אני נהוג לבדוק את אולמות התצוגה ואת היצירות שבמחסנים על-פי רוטינה מסויימת.

### ● האם יש בדיקות מעבדה כימיות?

אנחנו משתמשים לנטוע לכנסים העוסקים בכל שטחי הרסטורציה. אנחנו מנויים על כתבי-עת מקצועיים וספרות מקצועית. כויס אנחנו קשורים גם למאגרי מידע, אך זהו שיטה חדשה למדי, שלא תמיד נותנת לנו תשובה. יש מעט מאוד מעבדות גדולות בעולם, המכידות באמצעות מדענים. אם תהייה לי בעיה בפרסקו רומי – אפנה לאיטליה, אם בעתיקות יווניות, אפנה למוזיאון הבריטי, וכו'.

### ● ומה לגבי פרסומים בארץ, להגברת המודעות?

הפרסום צריך לברא מהמנלה ולא מצידנו. המudyות לא הוקמו כדי להפיץ את התורה – האמנים, שהם מורים, מאלזלים – ובכך צריך להתחילה. אבל יש יותר מודעות מצד האספנים ומצד המוסדות. לא מספק, כמובן, כי יכול היה להימנע הרבה נזק. אפשר ליצור תנאים מתאימים לתצוגה: לעמם אורות, לסטודנטים – דבירים פשוטים. לבדוק על איזה חוט תליה התמונה, כי אם החוט נקרע, התמונה עפה על פניה של כסא או שולחן. אפשר לבדוק את רטיבות הקיר.

### ● תוכל לספר על יצירות שנקשרו אליהן במיוחד?

בתמונה מסיום שנייקטי, תמונה משפחה הולנדית מהמאה ה-17, גיליתי את שמו של כל אחד מהיושבים ליד השולחן. זה היה נחמד.

במוזיאון תל-אביב מטפלים שלושה רסטורטורים באוסף המוזיאון ובעבודה השוטפת. דורון לוי, 13 שנה במוזיאון, מנהל תפקיד כפול: הרסטורטור הראשי של המוזיאון וכן אוצר ה-"Old Masters". הוא מופת בדרכם הרסטורטורים והכשרתם.

### ● מי עובד במחלקה?

יש לנו רסטורטורית לעבודות על נייר; היא מטפלת באקווריים, תחריטים, פיתוחי-עץ, וגם בירושים. רסטורטורית שהגיעה זה עתה מלונדון לעבוד על תמונות, ואני עובד על תמונות ועל פסלים.

### ● אין הכשרה לרסטורטורים בארץ?

נכון, עצרנו אי-אפשר למדוד רסטורציה בארץ. אני, למשל, למדתי שנתיים וחצי בהולנד, עוד שנה באיטליה, ועוד שנה עשיית סטאי' בלונדון. וכל זה אחורי שגמרתי למדוד עיילוב גרפי ב'בצלאל'.

### ● איך מוגעים לעבוד רסטורטוטר?

צריך להיות משוגע לדבר. יש שני מסלולים: מסלול פורטנלי של לימודים, בדרך כלל שלוש-ארבע שנים בחו"ל לאחר התואר הראשון. יש מסלול אחר, בו אתה הופך לשוליה בסטודיו גדול – שיטת החניות. גם את זה אי-אפשר לעשות בארץ.

### ● מה לגבי הרסטורטורים שהגיעו בעלייה מרוסיה?

שני דברים: הרסטורטורים הרוסיים התמחו בעיקר בציורי קיר ובאקוקות. חלקס גם עבדו בתמונות, והם צריכים לעשות הסבה מסויימת לאובייקטים שיש כאן בארץ. הבעיה השניה היא, שצעיר ישראלי, המהilit ללמידה רסטורציה בחו"ל, עורך סקר שוואקים בארץ, ומסתבר לו שיש חמישה רסטורטורים לתמונות. פטאות, ארבע שנים מזו שיצא ועד שוחר, מסתבר לו שעלו הארץ 200 רסטורטורים רוסיים.

### ● באיזו פעילות אתם מתרכזים?

בכל הדברים השימושים המזיאנים למוזיאון, והашאות או במתנות ממוזיאונים אחרים. למשל, במקרים אלה (ינואר 93') מכינים תערוכה של מיכאל גורס, וקיבלת רשותה של תמונה שיש להן בעיות. התמונות הן מאוספים מכל

● האם יש הבדל בין רסטורציה שمبرוצעת בתמונה של Old Masters לבין תמונה עכשווית?

יש הבדל בין הטכניקות, שבהן נעשו התמונות עצמן. התמונה עתיקה למשל, יש להניח שתהיה מצוירת על עץ, כמעט תמיד בצד עץ, שמן, אלא אם היא מצוירת בטמפרה. בדרך כלל תהייה עליה שכבות ואורנייש, השומרת אמנים על התמונה, אך גם מהויה בעיה בפני עצמה, כיון שהשכבה מצחיבה בוגו זחוב עמוק. התמונה העתיקה עשויה מחומרים אורגניים: עץ, בד, דבקים, גורנד, צבע שמן ואורנייש. כל אחד מהם מגיב אחרות לקור, לחום, ליבות וללחות. זה אומר, שאם הן קיימות כבר 400-300 שנה, יש עליהן רסטורציות קודמות, שלפעמים צריך להוריד אותן. מעבר אלה, החומריים "עהו" לכל מיני כיוונים. נצרו וראקציות שצורך לפרט אותן.

כל זה בינווד לאמנויות מודרניות. התמונות המודרניות מצוירות על בד בדרך כלל, או על ניר ענק מגולגל, או על זכוכית. הפיסול קצת יותר שמרני. הצבעים הם צבעי שמן, אקריליק, או צבע זכוכית. צבע האקריליק, ב-40-50 השנים שהוא קיים, הוכיח את עצמומצוין, ואין סיבה שתיכלה מהר יותר מאשר 50. הימים הראשונים הן הקבועות לגבי טיב השימור. על אקריליק אין ואורנייש, ככלומר אין מה שייחיב.

עד תחילת המאה ה-20, עברו רוב האמנים בשיטה האקדמית הישנה – עשו גורנד כמו שצורך, כמה שכבות צבע כמו שצורך. היום, ככל שהאמנות זולה וענימית יותר – יותר טוב. כמה שהדיקט שבור יותר, שמודאים באוטרי בנייה, כמה שהצבע ביתי יותר, צבע של טמבר ולא של Talens – עוד יותר טוב. שילוב של כל מיני חומרים, למשל פחם וצבע זכוכית על משטה לא יציב כמו בריסטול, שפעם מגולגל החוצה, פעם פנימה, ואם תהיה גם איזו חתיכת צפתعلוי – חומר לגיטימי כיום – ברור שאין אפשר לדעת כמה זמן כל התערובת תחזיק מעמד.

יש טכניקות נסיניות, חדשות, עבותות שמשולב בהן בוץ או קש, למשל אצל יהושע נוישטיין. אז מופיעים מיקרואורגניצים או גזוקים, ומונעורהת בעיה: האם לירוק את כל הקש ולהחליף אותו, כדי שהקש יהיה בסדר, וסוגר בתוכו זכוכית או שזה קש אונטני והוא חדש, כי זה של ווישטיין והוא נגע בו, ולכן צריך לעשות מאמץ עליון להשמיד כל חידק? משנות ה-70, לפחות שנוצרה אמנות אדמתה, אמנות נוף וצדומה – לעיתים קרובות מתעורר קונפליקט בין הרצון של האמן לבין התקפיך שלנו. אנחנו נקראו לו ונגיד – היצירה שלך מתפרקת, והוא יגיד – זה בסדר, זה חלק מהטבע שלו, רצתי שזה יקרה. אבל אנחנו אומרים: המזיאון קנה את העבודה ב-10,000 דולר, התקפיך שלו הוא לשמר אותה לנצח.

● כיצד משמרים תמונה?

קדום כל צורך לקבוע מה הבעיה. למשל: האם הפיציצים הם בוורנייש? האם הפיציצים גם בצד? האם חל תהליך היפרדות בין שכבות הצבע בין הגורנו שמתהתייה? או שחל תהליך של היפרדות בין הגורנו לבין המצע שמתהתיין, הבד או העץ? האם ת Kapoor את התמונה פוריות, או תולעי-עץ, האם זאת סתם הזדקנות לגיטימית של התמונה ולא צריך לעשות אותה כלום? האם אני רואה ותספורת מהאורחות לתמונה וצריך להוריד אותה האם אני חושב שהבד במאובש שביר ופרק עד כדי כך, שמסכן את שכבת הצבע, ומוטב שעשה משהו – אספיגי אותו בחומרים משמרם או אחילף את הבד המקורי בבד חדש (lining)?

● אתה פשט משתמש בחומר כלשהו כדי לנוקות?

יש לנו כל מיני כימילים. לוחמים חתיכות קטנות של צמר-גפן, מגולגים אותן על קיסם וועשים טסרים. וואים איזו תערובת מוריידה רק את הורנייש או את הליכלון ולא את הצבע. מה מספיק חזק, אבל לא יותר

באזרץ, רק במזיאון ישראל יש מחלקה שיש בה גם כימאים, והיא משרתת את כל המזיאון. במזיאון תל-אביב שהוא קטן יחסית, אין צורך במישחו ש肄וק במחקר כימי מדעי של עשרים מזויאנים, וזה אפשר להעסיק את המחבר הימי-מדעי של מרכז ממשלתי אחד, שמרץ מהלכה שלימה באנליות כימיות וכדומה. אחת הדרישות מכימאי, היא לטארך חומרם. למשל, אם בתמונה מהמאה ה-17 מצאתי שכבת צבע נוספת, שלא ברור לי אם הוספה על ידי האמן עצמו או שהיא תוספת מאוחרת מהמאה ה-19, יש לי אמצעים לבדוק את זה בעצמי: קרניות אלוטר-סגולית, קרניות אינפרה-אדומות וקרני רנטגן. אבל אם אני זוקק לאנליה כימית, אני שולח לפעמים דגימות למזיאון ישראל או לחו"ל.

● האם כל תמונה צריכה רסטורציה? רסטורציה היא, בין היתר, פונקציה של החלטה ושל פשרות – העובדות



אין חד-משמעות. אם, למשל, מגיעה תמונה של מודליани כשהיא מלאה פיציצים, צריך לראות מה הסיבה לפיציצים. אם אתחיל לעשות retouching, כלומר להכניס צבע בין הפיציצים, הרוי בסופו של דבר התמונה תהיה 50% מודליאני – 50% דורון, ולא זה אנחנו שואפים. לעומת זאת, אם נראה שהפיציצים הם מהסוג שהולך ליפול מהתמונה עוד מעט, ודאי נעשה תהליך שיעזר את הפתיטים. אז בודקים מה אחזו הנזק ומה אחז בבוד. אם אראה פטייטים שהם כבר מאות שנה במאובץ הזה, יתכן שאשאיר אותם. אם אראה שהפיציצים שינו את כל התמונה, אז כן נפטרור את מעצם.

זה קורה – הייתה לנו כאן תמונה צו של פיקא比亚, למשל.

● תוכל לספר על פרויקטים מיוחדים שעשית?

אחד מושטי מהבעודות הבולטות ביותר בייתך שעשינו, היא הפנלים של גוטמן, שהושחתו בגין התערוכה. גוטמן ציר 21 פנלים ענקים בשנת 1959, כל אחד מהם באורך 2.60 מטר, לבוד תערוכת יובל ה-50 בתל אביב. ארבעה מהפנלים נגנו ועלו לגורמי, האנשים ניסרו את התמונות ולרכחו כמצורות, והשאר סתם הושחתו בכל מיני צורות: חורים, מספרי טלפון, צבע שחור. הפנלים גם עמדו במשך שלוש שנים מיותרות בשימוש ובଘש. זה היה פרויקט ענק, כמעט שנתיים של רסטורציה, בה טיפולם בנאים שעברו הפנלים וגם צירתי מחדש את ארבעת הפנלים החסרים. לפחותנו, היה לנו צילום קטו, שחרר לבן, של המקרו. העובודה היתה כל הזמן בשיתוף הנדר אליו. הוא גם עזר לאבא שלו לציר את הפנלים.

פרויקט אחר, באלומן – Old Masters, תמונה באורך 3 מטר, שתיארה את משתת אהשוויש, אסתור כמו טיה, תמונה באורך 3 מטר, שתיארה את משותה אהשוויש, אסתור והמן. כל הבד היה סמרטוט גדול. ישרנו את התמונה, סתמנו את הפיצוצים, ניקינו אותה. כיוון שהיא מושלתת, כאשר העובודה עליה לקחה יותר משנתים.

מקרה נוסף הוא של תמונה שצייר בתחלת המאה היהודי בשם מיידנר. היא שהתה שנים במחסן ואף אחד לא ידע עליה. יום אחד מרך שפנס (המנהל הקודם של המוזיאון) ביקש ממנו לעשותות לה רסטורציה, כי הוא "הריח" שמשתתר פן משה חשוב. אחרי שניקינו אותה ומוחתנו אותה, הסתבר שהיא תמונה מצויה. יותר מזה – גילינו שמהצד השני יש תמונה עוד יותר מוקדמת של ציר זה. כתעת היא בתערוכה בגרמניה, והפה להלhit בכל העולם. הרסטורציה נעשתה כך שככל אחד יוכל להחליט כיצד הוא רוצה להציגו: שני הצדדים בעת ובעונה אחת, או מצד אחד בלבד.

mdi חזק, כדי לא לעשות over cleaning. אז מגנלים חתיכת אחורי חתיכת, עד שוגרים לנוקות את התמונה.

● מה לגבי פיסול?

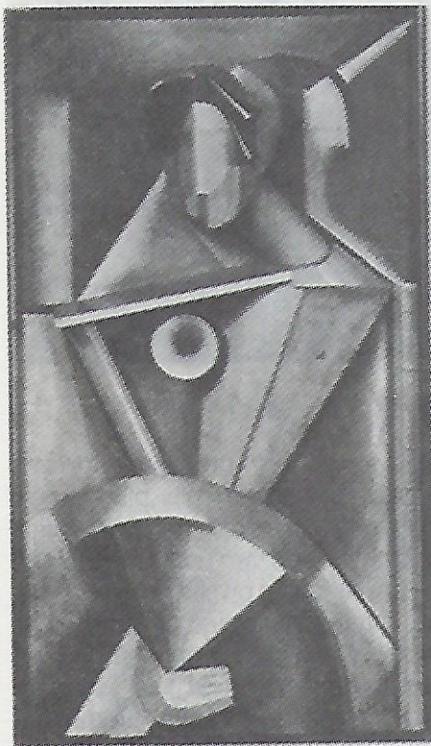
לפיסול יש בעיות מיוחדות. לעיתים נשרב או נשרט משהו, לעיתים נופל חלק. לדוגמה: שילוב של עץ, ברזל, חלודה וכוכבית בפסל, מבטיח "כאב ראש" אחר כך. ברגע לפסל של מיכלאנג'לו שהוא גוש שיש אחד גדול, ועד שאזיה מטופר לא מתקיף אותו, הוא עומד ולא קורה לו כלום.

● לגבי סוג רישום, באילו בעיות אתה נתקל?

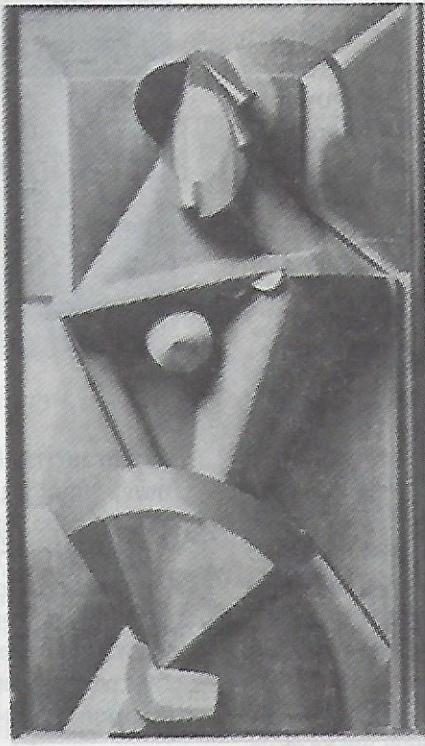
הבעיה העיקרית היא, שפחים נמרח. אם מישו גע – אין אפשר להחזיר, אלא רק לנוקות את המריחה. אם בטיעות מישו מיסגר בפרוספקס, עלול להיווצר חשלג סטטי שי יכול לסייע אליו פחם או פסטל. אבל אם המסגור הוא מזוכחות, ואם האזוכות לא נוגעת בפחם, אין סיבה שהפחם ייפגע. לעומת זאת, יש חשש שהנייר עצמו יקבל כתמי חלודה.

● כיצד מעריך את מצב השימור בארץ? האם יש קשר בין הנעשה בתחום זה בארץ לנעשה בחו"ל?

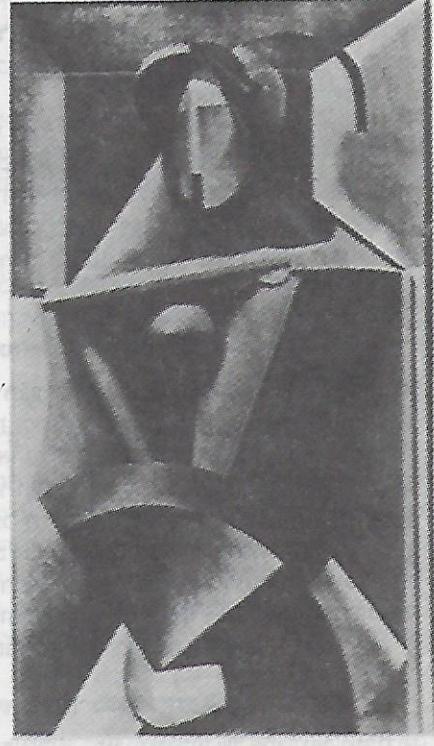
קשרים יש כל הזמן. לעיתים מבקשים ממני לבוא לעשותות רסטורציה בחו"ל, וכך שניים אילו אוורחים מכל העולם. אנחנו מחליפים מידע עם מעבדות שונות בעולם. המצב בארץ דומה, עקרונית, למצב בחו"ל. לנו יש הרבה כרות עם אמנויות ארכישראליות משנות ה-20 וה-30, שצורה בדרך כלל על שק קמה או שק סוכר, לעתים קרובות בעלי גוונם. הרבה מהם ציירו על שני הצדדים של הבד, כמו ראוון או גוטמן, שלא היה להם מספיק בד.



הציירה כפי שהיא מוצגת



שיחזור הציירה במוזיאון תל אביב



אלכסנדר ארכיפנקו, אשה עם מניפה, 1914,

תצלום שנעשה על ידי האמן עצמו

# בין העמוד והצלב

## שיחת עם גלעד אופיר

ראיינו: רויטל טורסקי וארי אל צבל

האחריות מוטלת על התלמיד: הוא מתכנן את המערכת שלו, כל עוד הוא משלים את מספר הנקודות הנדרש לתואר. בהשואה לשיטות הורות כפניות שיש בישראל, זה הבדל של שמיים וארץ. שם אין כיתה שעוברת יחד ארבע שנים. נוכנסים למערכת בצורה רכה יותר.

### האם יצרת קשרים חשובים עם מורים מסוימים?

המורים הם שונים מהמורים בארץ. מערכת היחסים מתקיימת במישור המקצועי, בלייחס אביה או אימה, ובדרך כלל היא לא מתחפת מעבר ללימודים. בסוף השנה אין הפניג של ביקורת סיום. מורים יודעים לעבודות הראש המחלקה – וזהו. אני חושב שבארץ יש השקעה עצומה בתלמידים, גם רגשית. הקשרים שנוצרים בהם רגשיים, ושם זה לא כך.

### לאחר התואר הראשון למדת ב-Hunter College.

בשלב זה כבר הכרתי את ניו-יורק. רציתי ללמידה בלבד צילום, וב-Hunter College יש מחלקה לאמנות עם דגש על ההיסטוריה של האמנות, ובמקביל יש סדנאות. למדתי שם עם כמה מורים נפלאים, ביניהם רוזלינד קראוס. הדוש היה על עבודתה מחקרית. את עבודות הגמר, התיਆ, עשו התלמידים על החומר שלו. כלומר, מציגים תערוכות היחיד, וכותבים עליה תיאר.

### כיצד הגיעו לתערוכות הראשונות?

בניו-יורק, אפילו בגלריות היוקרתיות, התגובה הראשונית היא פתיחות וסקרנות. למשל, בזמן הלימודים פפטי לגלרייה, ובעל הגלריה ראה את העבודות ואמר: "הממ, זה נראה כמו הדפסות מבחן". זו הייתה ביקורת מושנית, הבניין אף לא עמד מבחןתו.

התערוכה הראשונה שלי התקיימה ב-1983, בתוך School of Visual Arts. משנה ב' זכאי כל תלמיד להציג הצעה לתערוכה. בית-הספר מעודד ומדגיש את הצורך בתערוכות, אבל היוזמה מוטלת על התלמיד.

ב-1985, כשלמדתי ב-Hunter College, המליצו לי חברים על גליה מסויימת, בה פונשתי את ברטה אורטג, שעיסוקה عشرות שנים באמנות, ומיצגת, בין השאר, הרבה אמנים ישראלים. רשותה בפניה חומר, נפגשתי אליה שוב והיא אמרה "או.קיי", זו תערוכה". עבדתי אצלה שנה, והיא יציגו אותה גם במקומות אחרים, עד היום. העבודה בגלריה הייתה הזדמנות לאות אמנויות מנוקדת מבט שונה.פגשתי אמנויות ואמנים

галדים גלעד אופיר הוא שם מוכר לקהל האמנויות המקצועית. את ראשית דרכואמין עשה בניו-יורק, שם הציג מספר תערוכות. מאז שבו ארצה, ב-1988, הציג במקומות רבים, ביניהם מוזיאון תל-אביב והمشכן לאמנות בערך-חרוד, בביאנלה השלישי לצלום.

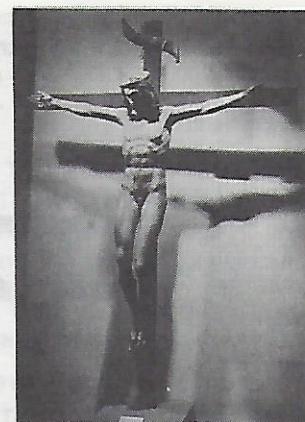
אופיר, יליד 1957, חי ועובד ברמת-גן, ומלמד ב- كلישר' ובמחללת אורנים. את השכלתו האמנותית רכש בניו-יורק, ב-School of Visual Arts (B.A.) וב-Hunter Collage (M.A.). בתחילת דרכו פירק דימויים מן הטבע ויצר מתוך צילומים מופשטים. במשך הזמן הפכו הדימויים מוחשיים יותר, והחלו לעסוק בתכנים תרבותיים, מתוך הדגשת היחסים בין שלט ונשלט, קרובן ותוקפן. מקומות מרכזី בעבודותיו תפיס העימות בין ההיסטוריה היהודית, שלא השתחררה מטוראות השואה, לתרבות הנוצרית, הכוחנית והאסטטית. בשנתים האחרונים מatkמד אופיר בתפקידים המוקומיים, והוא מתעד נופים המשתנים תחת מכਬש האורבני-צייה.

עד כה השתתף אופיר ב-21 תערוכות, מתוכן 8 תערוכות יחיד. יש לציין, ש-9 מבין התערוכות התקיימו בארצות-הברית. אופיר אצר שתי תערוכות, האחת בניו-יורק והשנייה בישראל, בגלריה 'אורוני'. תערוכתו الأخيرة, שהוצגה בחודש מאי בגלריה 'מחניים', קשורה בכתיבתו של מאמר זה: שעות רבות של עיון משותף בעבודותיו הולידו הבנה וענין הדדי בין גלעד לבניינו, ולאחר הריאיון הציע לו לאוצר את התערוכה.

### ניו-יורק: הלימודים

• מדוּח בחרת ללמידה בניו-יורק ולא בארץ? החלטה הראשונה הייתה לעזוב את הלימודים באוניברסיטת תל-אביב, מדעי הרוח, ולבورو לצילום. הייתה בין 23, ורציתי להיות במקום אחר ולא רק למטרת לימודים. כלומר, היו אפשרויות אחרות, אבל ניו-יורק הייתה המותאמת ביותר מבחינה שפה, עבודה וכדומה.

• בניו-יורק, למדת לתואר ראשון ב-School of Visual Arts. התקבלתי ללימודים בשנה השנייה לאחר שלחתני שיקופיות וחומר כתוב, והציגתי תיק עבודות. בבית-הספר הייתה נדיבות, שהתבטאה לא רק בויתור על שנתי למדוּים ובכורה בלימודי אוניברסיטה – ארכיאולוגיה ותולדות האמנות – אלא גם בשיטת הלימודים. רוב



גולד אופיר, מונדה

### שכבות של זיכרון – התערוכות הראשונות

- העבודות הראשונות שהציג נראות מופשנות, כמו מריחות גדולות של עיפרואן או פחם על ניר.

עבדתי הרבה ברישום, במקביל לצילום וכחנה לו. התעניינתי במבנה של התמונה, בצורות וביחס שלהם לחלל. כך הגיעו לצילום בשכבות, במספר חשיפות על פyi תצלום אחד, אם כי ההזדפסות עצמן נעשו ללא מניפולציות. צילמתי אחרים בדרך של מהיקה ובניר חדש: האור נרשם על פני התצלום ככתם בהיר ומוחק, והחוורן נהרס ככתם כהה. כך מופיעו בצילומים האור כחומר, והחוורן נטפס כאין, והם מגדירים זה את זה.

- בתקופה ההיא, כתלמיד או כאמן עיר, עסكت בעיקר בתוכנות של מדיום הצילים?

כן, nisiיתי להתמודד עם המוגבלות של הצילום, לפרק את התהילה הציומי עד לנוראי, ולבסוף עד לאין מוחלט. מตอน האין התחלו להתחווות הצורות. הדימוי שונזר, למרות שהוא מייצג,ביבול, משווה מבחוץ, הוא בעצם דמיון פנימי, שאני בניתי. כלומר, העיסוק לא היה רק במידדים, אלא גם בקשר שלו אליו, בבדיקה של סך דמיונים פנימיים, ואיך הוא בא לידי ביטוי דרך המדיום. כל זה הביגוד לאמריה על העולם או על ממשות מסוימת, שהפתחה מאחוריו יותר.

- בתערוכה ב-1987 הצגת תמונות שצולמו מרכבת נוסעת. הפעם ניתן להזות בbijörör נופים.

המופשלים סיימו עבורי תהילה שארך מלמעלה שלוש שנים עבודה, ואז הרגשתי, שאת מה שלמדתי עד עכשיו, אני רוצה להפעיל מחדש מחדש על העולם, על התרבות. בשל זהה הפנו המופשלים אל תוך העובדה, חלק מהמבנה שלה. הם עברו מפני השטח אל החלק האחורי של התמונה, והפכו לתמג'מודע של הצילום שלו. עכשו נגעו השאלות במשמעות של הצילום.

- עדין עבדת עם מספר חשיפות על נתיב אחד.

אליה הן מערכות שmorphozoa זו על גבי זו, ויש בכך אלמנט של דיכוי או שליטה. הצלומים קוראים Oppressions. החשיפות הכהולות הן דרכן עבורה, אבל הן מעולם לא היו הנושא שלה. התעניינתי בנפילת של אינפורמציה חזותית מסוימת שונים על פני הנגטיב, כאשר אני בונה את משמעות הצילום באמצעות שילטה באינפורמציה.

- האם הפתחה בעבודות ממשויות ספרותיות?

בתערוכה האחרון שהציגתי בניו-יורק, ב-1988, נתתי לעבודות שמות: "The Fall of the House of Usher". הלוקויים מסוציאציות ספרותיות:

ישראלים. הזמיןות של הדברים שם מדהימה, אתה יוצא לסייע בבלויות, חזר טעון, ועובד. אם יש סיבה עבורי להיות בניו-יורק – זו הסיבה.

### ● כיצד התפרנסת בניו-יורק?

המעבר מישראל לניו-יורק נמשך שנה שלמה. התחלתי במסלול שהרבה ישראלים עושים, בעבודת ביטוחן באיל-על'. במשך שנה עבדתי בשדה תעופה, עדין בתוך הבועה הישראלית. אחר כך עבדתי בסבולות, אסיסטנט לצלם חתונות, כסוכן מכירות ולבסוף אצל ברטה בגלריה.

- ביום, לאחר חמישה שנים בישראל, כיצד מסכם את השפעת התרבות האמריקאית עליך?

אחריו הייתה של שבע שנים שם, אתה כבר חלק מהתרבות. הושפעתי מאוד מהאמנות האמריקאית. למדתי שסמיוטיקה, תחומי שנתקן בידי כלים לפענוח תרבות. למדתי להניב לתרבות האמריקאית ברמות שונות – פוליטיקה, חברה, וחשבתי שאת זה אני רואה לעשות בישראל.לקח לי הרבה זמן להשלים את המעבר מניו-יורק לכואן, אך אני לא רואה את עצמי כאן ניו-יורקי. אני לא מחשש זהות אמריקאית בעבודות ל="#">

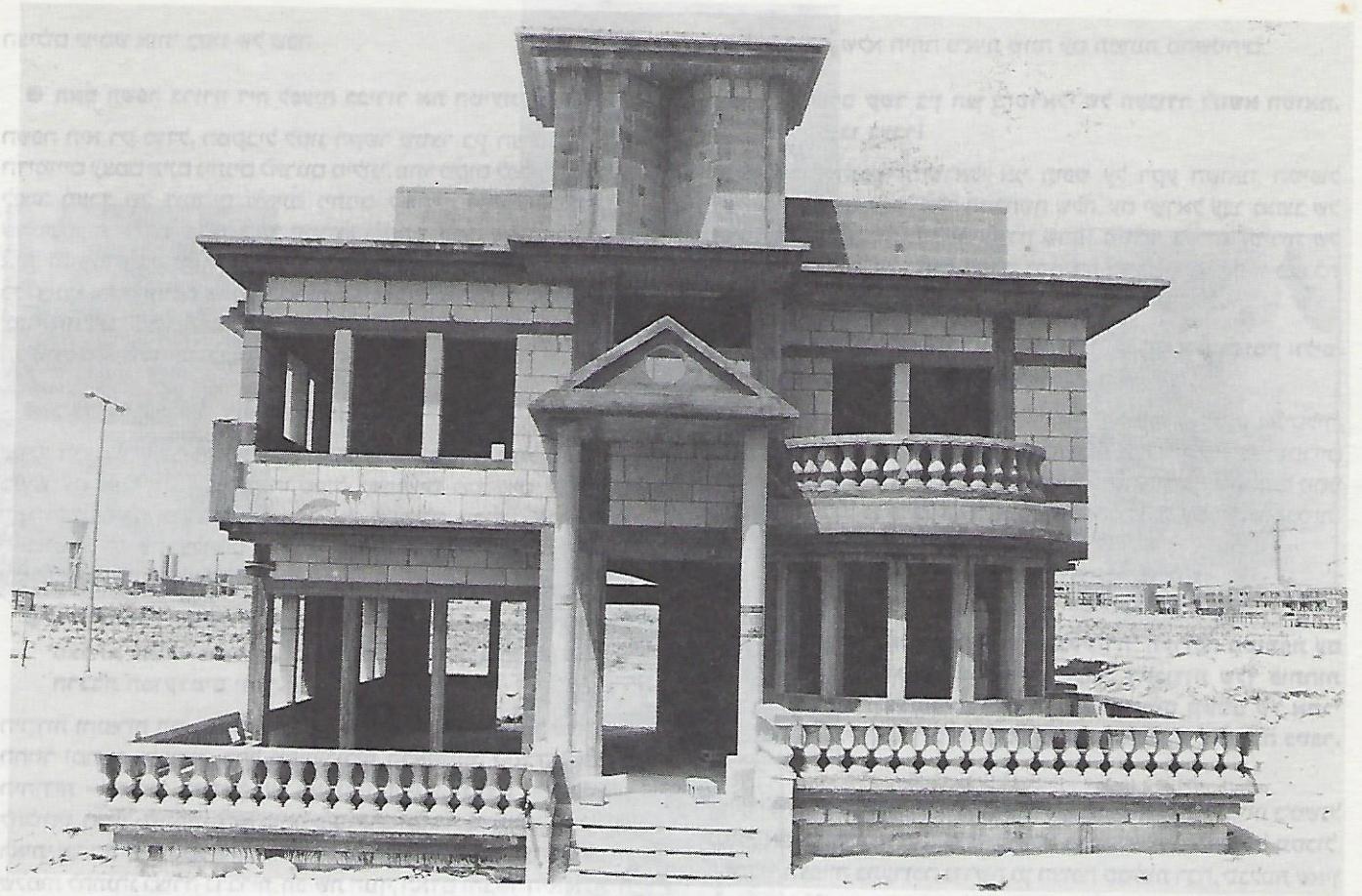
למי

### ● כיצד השתלבת ביסוד האמנות בישראל?

התחלתי למד כחודש לאחר שחרורי. התערוכה הראשונה התקיימה בגירה '밈' בתל אביב, ומאז הגתתי כל שנה פעם-פעמים. האינטראקציה עם המasad לא באה מזמן רדיפה אחרי אנשים. זה לא הצד החזק שלי, וזה פשטוט זורם. יש מקרים ויש הזדמנות, אז יש תערוכה. מקור הפרנסה העיקרי שלי הוא ההוראה.

- מה דעתך על בת-הספר לאמנות בארץ? האם תלמיד חייב למד בחוץ?

מערכת הקבלה לאוניברסיטאות בארץ היא, בעיני, פשיסטית ואלטיסטית בדרישות שללה. מערכת הלימודים דורשת מתלמידים השקעה של 40 ומעלה 50 שעות בשבוע, וזה טירוף. אני חשב שכן משיגים פחות. בניו-יורק לא השקענו פחות עבודה, אבל האחריות וההשקעה באו מצד התלמיד. מבחינה מקצועית, תנאי העבודה ביבצלאל, למשל, לא פחות טובים מאשר בחו"ל. אבל, קשה להשוו את הזמיןות והגירוי של אמנות בחו"ל למה שיש כאן. גם אם בת-הספר אכן היו נפלאים, עדין כדאי להימצא בסביבה עשירה ומוגה יותר.



**גַּלְעֵד אֹפֵיר, צִילוּם מִהַסְדָּרוֹת הַאֲחֻזָּנוֹת**

על-פי שם של סיפור נאת אדר גן פון, "The Children's Room" ו- "וזע. אבל, בעבודות עצמן אין סיפורה ממשי".

### **חַשְׁבּוֹן הַסְּטוּרִי עַמְּנָצָרוֹת**

● העבודות שהציג מ-1988 עד 1990 מכילות דימויים ברורים יותר מכל מה שיצרת קודס: פניו של כהנא שעינוי מונקוות מתוד כזרה, הדפס ישן עם דמיות של יהודים ומג'ידוד, פני דמות הנראית כקרובן עינויים מעווות, פנים של גבר ואישה מتوزק סרט פורנוגרפי, פנים של אישה בין אורגזומה להנק.

חרותי לארץ עם שאיפה ליצור צילום שלא יבטא רק חוויה פרטיט, אלא יעסוק בזמן, במקומות ובתרבות, דרך הדימויים שיוצרת התרבות. בעבודות מהשנה-שנתנים הראשונות יש משחו הקשור לטראומה, לאלימות ולזיכרונות. במובן זה, העבודות האלה קשורות עדין לעבודות הקודומות, למרות שהן נראות אחרות.

● יצרת דימויים הקשורים בייחדות, ובזמן דימויים של אלימות ופורנוגרפיה.

התמננות דנות באלימות, וביחס כוח בין גורמים בחברה. בתמונה של כהנא, למשל, יש אלימות וונדליזם, מעבר ליחסות של המצלם, כמו גם בתמונה של הגבר והאישה, המציגות מצב של קורבן/תיקוף. זו כוחנות, שמתקשרת למஹות של רפיזנטציה, ומתבטאת גם בדרך הטיפול בתמונות. עשייתי רזקציה של התהילך הציגומי, למשהו שאינו שווה לעלייה בנוכנות לגעת בחוויות השואה. ניתן לראות את זה בעבודות של אמנים. גם אני לא עובד על תכנים כאלה כנושא, אבל אלמנטים בעבודה של מוחזרים סוג של זיכרון, כביטוי לנוכחות לשחרר את התכנים האלה,

### **● מהם, אם כן, התכנים שהן מעולות?**

תכנים מסויימים עולים על פני השטח בהקשר של נסעה ברכבת. חלון אוטום, קרון רכבת, חומרה האבן והברזל, האור והצל – כל אלה מעלים סוג של זיכרונות. לא זיכרונות אישיים שליל, ולא תיאור של מקום ספציפי – וזה לא של ניו-יורק. זהו דימוי של עיר עם משחו רפואי, קצר פשיסטי, שהוא מה עבר, רמזים וחומרים שיכולים ליצור משמעות וזכרון.

### **● אלה זיכרונות אישיים שלך?**

לא. כשבתי ברכבת ושבתי אני יכול לשאזר נסעה שהתקיימה ב-1942, זו לא נסעה שלי, אבל היא חלק מהתוודה שלי. אמנם, לא עברתי אותה פיזית ואלה חוויות שלא התרחשו בתקופת החיים שלי, אבל כן, עברתי אותן, והן חלק מהתוודה שפעילה אותי.

● אתה מ.ufה שהה פרוטסטנטי אמריקאי קיבל תכנים כאלה כפי שנאננו מבנים אותם?

ברמת הפרשנות, הצופים האמריקאים קלעו את המשמעויות טוב יותר מהצופים הישראלים. ההתייחסות הארץ-תיאורטית-פרומליסטית יותר, ניתוח של המדיום מבלי לגעת בתוכן. אני חולש, שעדיין אנחנו מעדיפים לשים תכנים כאלה בצד, אם כי בשנים האחרונות ניכרת בארץ עלייה בנוכנות לגעת בחוויות השואה. ניתן לראות את זה בעבודות של אמנים. גם אני לא עובד על תכנים כאלה כנושא, אבל אלמנטים בעבודה של מוחזרים סוג של זיכרון, כביטוי לנוכחות לשחרר את התכנים האלה,

כלפי העבודה, שלא הייתה נראית שונה עם תומונות מהשתחווים.

● האם קיים קשר בין הפן הישראלי של העבודה לנושא השואה, שעסקת בו בעבר?

את המבנה הנפשי היהודי אני תופס על רקע השואה. הטיפול בתרבות הוא מושך, דרך ההכחשה שלה. עם ישראל עבר ממצב של קורבן טוטלי, לעומת תוקפתי, עמהה שהוא מסביר בעזרת נסיבות של מציאות בטחוניות. יש הטאה גדולה בהחלפת התפקידים, אך זו מערכתיחסים מורכבת מאוד.

● ב'צלב' מתבצע קישור בין משטר דיכוי, נצרות אלימה ומין אלים. האם החיבור הזה אינו כוללני מדי?

אני חושב שיש משהו מיני מאוד בשליטה. באמנות הרנסנס באיטליה, המין ביציא את השליטה של הדת בתרבויות, בחסות קודמים מוסרים צבעוניים. באמנות הנוצרית יש התפרצויות של עשור אירוטטי, שההאה ממנו הייתה בדרך כלל פריבילגיה של אנשי הדת הבכירים והאריסטוקרטיה.

### אתרי בניה והתרבות המקומית

● בשנה שעברה הצגת 'קמורה אובסקורה' תערוכה משתפת עם אנדרו רוט, שכבר הצגת אותו בעבר. העבודות שלך פותחות נושא חדש וሞוגדות בפורטט חדש – צילומים קטנים של אתרים בניה ובינוי מגוריים חדשים, וכל קבוצת צילומים כרוכה בספר.

התערוכה נקראה 'coilots אינטראפטוס', ביטוי שתורגם לעברית כ'משגל נסוג', אם כי הכוונה היא למשגל שלא מגיע לשימושו, מכך של תסקול. בתחום הצפיה בתערוכה נדרשה מן הצופה סבלנות רבה, שבנותה שאנו לוי. הצגת 14 ספרים על שולחן במרכז הגליה, והנתני שצופה ידף רק בכאבה מהם.

● משם התערוכה ומאופן התצוגה משתמע, שהתקבונת לביקורת נוקבת.

האחריות המוטלת על ארכיטקט שונה מן האחריות המוטלת על צלים או צייר. צילומים גורעים אפשר לארוך, אבל איך אתה זורק עבודה ארכיטקטורה לא טוביה? הבנינים צולמו בין חלון לדאש-לציזון: בשכונות הנמיצאות בתחום הבנייה. השכונות נקראות בשמות סטגוניים: 'לה-וילאי' ו'לה-קרטיריה'. חלק מהבתים נבנו לארכיטקטים, בסגנון הנה ביחס ועל-ידי קבלנים. שותלים לתוכה הדיניות נוף חדש ורוחבות מזררים, כגון 'רחוב הדיג' או 'רחוב הרשות'. אין התייחסות למקום ולקשר שבין אדם לבית שלו, והאוכלותו עימה אדישה לה.

● האם זו מלחאה נגד תפוצה נקודתית, או שיש לה הקשר נורחב יותר?

אני מtbodyן בתחום שינוי, מנוף טבעי למצב אורבני. אני מtbodyן בתחום הארכיטקטורה הזו הופכת לחקל מהמבנה התרבותי שלנו, ובאיו מידה היא מנתקת ממנו. אנחנו גודלים בתרבויות ויזואלית מסוימת וזה מtbodyן באמנות, בספרות, ובכל הרכבים של התרבות.

● האם אתה מציע פיתרון?

אני לא חושב שעלי לחתום תפוזות. חשוב לי להתייחס לתופעות. אני שואל שאלות. אני מסתכל על תרבויות ועל יחסם בין עיר לפרבר, ודרך הצלום אני מבטא את הרגשותי כלפי הבנייה. בצלומים הרשייתי לעצמי להיות ציוני, ולשאול מהי המשמעות של התופעה. הצלום משמש אותי כמתווך להעברת אינפורמציה, כ敖פציה להגיון.

הצלום שימושו אוטי כסוג של שפה.

● האם השפה ברורה דיה לפענה בבירור את הטיעונים?

השפה היא רק מודל, המקביל לסוג הקשר שנוצר בין הצלומים, אבל הדימויים עצם אינם ניתנים לתרגום מלפני. נותר מקום לפרשנות. רציתי ליצור מערך של דימויים שאינם ניתנים לפירוק, ולהציג אותם כך, שהמשמעות תיווצר מתוך קשר תחרירי ביניהם. שם שלא ניתן לפרק אותן, והשימוש בה נתנו לווריאציות שאינן פגומות ביחס זה, כך גם כל דימוי הוא יחידה שאינה ניתנת לפירוק. ליחידות אלה קראתי 'מונידות', וב-1991 הצגת 'בצלאל' תعروכה שנקרה למונדיות אין חולנות. כל עבודה מורכבת מכך כל המונדיות.

● כיצד אתה מחבר בין הדימויים?

בשלב הראשון נערך חיפוי אחר האובייקט המתאים לצילום. לא כל מפגש עם אובייקט יוצר מושהו, אבל במפגשים מסוימים יש מושם הרגשות ובחירה באובייקט הנכון. אז מתחילה עבודה ארוכה של התבוננות, עד שה��לומים נופלים למקום הנכון זה ביחס זה. יש לבדוקות שלא הגיעו לנಕודה הזאת.

● הדימויים ב'מונידות' מקרים מסטורין, עם אסוציאציות נוצרות ואולי פגניות, בנבדל מן העיסוק ביחסות בצלומי הרכבות המקודמים יותר.

ההידות והנצחות הם שני קטבים שאין נס בינם. ניתן לומר שהעמוד, החורז ומופיע בעבודות החל מהתערוכות הראשונות, הוא האבלמה היהודית – מעמוד הזיכרונו ועד לעמוד התפילת, ובעצם הוא מופשט לחלוין. הצלב, לעומת, הוא דימוי פיגורטיבי מאוד. כשהייתי באיטליה, רأיתי את השימוש המニアטיפי שנעשה בדימויים, באופן שגרם לחברות שלמות להתנגד בחרורה ברבירות. תפישת הגוף, האדם והبشر היא אלילית ופרימיטיבית, ומדובר בחשוב על זה ביחס לעוצמה היהודית. היהודות عمדה תמיד ניגוד לתפישה זו, אך עם מעט עצמה פוליטית. ב'מונידות' אני בודק היכן אני עומד ביחס לנצרות או ליהודים, אדם פרטיז ואמן. אין לנו אפשרות להיות ניטרליים כלפי אמונות נוצרית, תמייד. קיים חשbon הסטורי מתמשך עם הנצרות ועם הדימויים שלה.

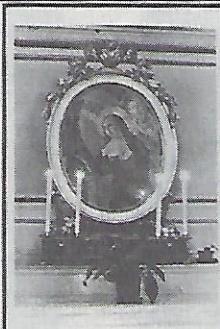
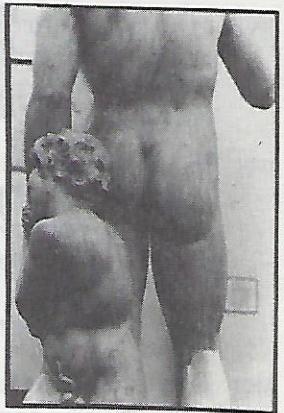
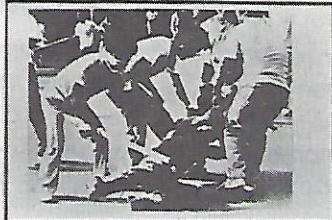
● כמו שנמצא במאורה התיכון, האם אתה מתיחס גם לאיסלם? הושפעתי מן הארכיטקטורה המוסלמית, ואמנות המאורה בכלל. אבל החשוב הבלתי גמור של הוא לאו דווקא עם האיסלם, אלא עם הנצרות. מלבד זה, עלם ההתייחסות הראשון שלנו הוא התרבות היהודית, וועלם ההתייחסות הבא הוא תרבות המערב, לא תרבות האיסלם.

### הישראלית ותרבות השואה

● ב-1991 הצגת ביאנלה לציולם בעיון-חרוד עבודה בשם 'צלב', המורכבת מ-8 תצלומים. העבודה נראית מפושת יותר מאשר עבודה קודמת – קישור ברור בין יופי קלאס', נצרות, ואלימות שמשמעות המשטר נגד האזרחים.

זו העבודה הפוליטית ביותר שעשית, והגעתי לכך כמה שנים לאחר שחוורתי מניו-יורק. רציתי לטפל בתכנים השיכים למקום ולזמן. עבודה יש אירוטיות, נשיות וגבירות, קרובנות ותוקפנות. האלימות נגד אוכלוסייה מותקשת לדברים שקוראים במדינות שונות. זה נושא מצער, שמעסיק אותי עוד מהשנים בניו-יורק.

● מדוע לא השתמש בתמונות מהארץ, מהשתחווים? שקטלי לשים מהו מישראלי, אבל עבדתי עם דימויים שקיבלו מאמנסטי'. תיכון שהacakt העיתוני היה נחוץ, אבל האזרחים של היהת



גָּלְעָד אַוְפִּיר, הַצְלָב הַגָּדוֹל

# החדש של השכן

## בצלאל מול המדרשה: לימודיים, הוראה, מנהלה

### לימור הורביין

צילום: תמר לבנון

- 1966 מוקמת המחלקה לאמנויות ע"ש פרופ' גון בייל, ששימש כראש המחלקה בין השנים 1966–67.
- 1968 ועדת הריסים לענייני כלכלה מחליטה להפוך את 'בצלאל' לחברת ממשלתית. שר החינוך והתרבות ושר האוצר ממנים את חברי הוועד המנהל.
- 1969 ועדת חנני, בראשותו של פרופ' חנני מהתכניון, ממליצה בפני המועצה להשכלה גבוהה "לאחוז באמצעים על מנת להעלות את בית-ספר 'בצלאל' לרמה של מוסד להשכלה גבוהה". שם המוסד מוחלף ל"בצלאל" אקדמיה לאמנויות ולעיצוב". המועצה להשכלה גבוהה מאשרת את המלצות וממנה ועדת מינויים ותוכניות לימודיים בראשותו של פרופ' דניציגר.
- 1973 ועדת דניציגר ממליצה בפני המועצה להעניק 'בצלאל' מעמד של בית-ס"ס גובה ולקדם את ההכרה האקדמית בו.
- 1975 ועדת בראשות עזריאל אביתר ממליצה להעניק תואר "בוגר אמנויות" במחלקות לאמנויות ולקרדיות ו"בוגר בעיצוב" במחלקות לעיצוב גרפי, צורפות, עיצוב מוצר ועיצוב סביבתי. גם ונשלם תהליך האקדמייזציה של 'בצלאל' והפיקתו מב"ס למלאכת כפיים למוסד להשכלה גבוהה.
- 1981 ועדת בראשותו של פרופ' מנספלד מגישה המלצה חיובית, להכרה בלימודי תואר ראשון במחלקה לצילום.
- 1982 נחתם חוזה עם האוניברסיטה העברית בירושלים ועם המועצה להשכלה גבוהה בדבר הקמת בנין 'בצלאל' בשטח קמפוס הר הצופים. מתיחלה UBOTAN תכנון מפורטת.
- 1983 מאושרת הפרדת המחלקה לעיצוב סביבתי ותעשייתי לשתי מחלקות עצמאיות. מוגשת בקשה להענקת תואר מקצוע בארכיטקטורה במחלקה לעיצוב סביבתי. ועדת הריסים לענייני כלכלה מחליטה להעניר את פעולותה, נכסיה, אכיותה והתחייביותה של האקדמיה 'בצלאל', ממעמד של חברה ממשלטיבית, לעמותה המפעילה מוסד להשכלה גבוהה. עמותת 'בצלאל' נרשמה בחוק.
- 1984 ועדת בראשות פרופ' אריה שחר מהאוניברסיטה העברית מתחילה לבדוק את נושא ההכרה במסלול ארכיטקטורה.

השכן המذبور איינו נמצא בדלת ממולו, אבל נהגים לשใช' אותו ואיתנו, המדרשה, אותה המשפחה, משפחת בת-הספר לאמנויות. דشا אמנים אין לו, ובכל זאת לרובנו נראה כי שלו יותר. מה כל כך טוב 'בצלאל', אם בכלל? האם יש מקום להשוואה בינו לבין המדרשה? בהמשך הדברים ננסה לענות על כמה שאלות, שודאי עליה במחשובתו של כל אחד מתלמידי שני המוסדות. אך תחילה, מן הראי, לסקור את קוותיו של כל אחד מהם.

### תולדות בצלאל

- 1906 פרופ' בריס שץ מייסד בירושלים את 'בצלאל' להכשרת בני ירושלים למלאכת כפיים ולגיבוש אמנויות ואמנים יהודים מקוריים.
- 1914 מלוחמת'ה – משברים פוליטיים, כלכליים וניהוליים פודים את 'בצלאל'.
- 1929 'בצלאל' – בית המדרש למלאכות האמנויות נסגר בשל קשיים כספיים. בריס שץ יצא לגיאס כספים עבור המוסד.
- 1932 שץ נפטר באראה'ב במהלך תערוכה נודעת של עבודות 'בצלאל'.
- 1935 הוועד בברלין פותח מחדש את "ב"ס 'בצלאל' החדש לאמנות ולאמונות", ובראשו אמן הדפס מברלין יוסף בודק. דגש על אמנויות שימושית כביטוי לצרכים ולהתפתחות חברתית כללית באותן שנים.
- 1940 בודקו נפטר, ובמקומו מתמנה מרדכי ארנון, תלמיד 'באוואוס' והוא מורה בבית ספרו של יהון אייטן. מלחה"ע ה-2 גורת קשיים קיומיים חמורים.
- 1946 הרשותות העולמית של נשים צייניות "יצו" לזכות את המוסד תחת חסותה בהשתתפות 50% מותקציבו.
- 1952 ארנון עוזב את 'בצלאל' ובמקומו מתמנה הפסל זאב בן צבי. ממשלה ישראל מוחילה להשתתף בתקציב.
- 1965 זו הפעם מתמנה למנהל 'בצלאל' ופועל לשינוי מעמדו המשפט, הכספי והאקדמי של המוסד. בשנה זו מתחילה להתגבש המבנה המחלקטיבי במתכונות הוכחית.

1987 המדרשה מתחדשת עם בית ברל, ושם מוסב למכילת בית ברל – המדרשה להכשרת מורים לאמנויות.

### המבנה המנהלי במדרשה וב'בצלאל'

מן ההשווואה בין שני שני המוסדות עולה, כי המדרשה עדין בחיתוליה בכל נושא האקדמי. מיום הקמת 'בצלאל' ועד השלהת תחילה האקדמייזציה (1975) עברו 69 שנים. המדרשה קיימת רק 46 שנים. העובdotות מראות, כי יש להתאים בסבלנות! תהליכי הכהра במסוד חברה מושלתית, פירוקה, הכרה בעומתה והחוורת נסים אינן מסתכם בפרק זמן קצר. נכון, כי במדרשה נראה שתלחן זה קופא על שמיין, אך בהתחשב בתנאים האובייקטיבים להפתוחות של כל מוסד, הטחות האשמה אולי אין במקומן. פניתם עניין זה למנהל האדמיניסטרטיבי של המדרשה, אוריה חכם (הריאון נערך בחודש ינואר).

#### ● מהו תפקידך?

פקידי כמנהל אדמיניסטרטיבי לעסוק בנושאי כוח האדם, גם מנהלי, וגם פדגוגי. אני אחראי על התקציב המוסדי, ועל התפעול השוטני.



שער 'בצלאל'

#### ● מהו מבנה המדרשה ומהי מידת המעורבות של הנהלה בענייני התלמידים?

במדרשה מנהל ומנהל אדמיניסטרטיבי. המנהל אחראי על התהום האמנותי והפדגוגי, והמנהל האדמיניסטרטיבי אחראי על התהום האחרים. מתחתתו מכחנים שניים המנהל, כל אחד בתחוםו, ובמקביל יש מרכזים מסלולים, כגון מרכז מסלול תולדות האמנות (רפ"י ונטורה) מרכז מסלול לימודי אמנות (ופי לביא) מרכזות לימודיו החינוך (גנוזית כהר-עדרון) וכדומה. אחריהם נמצאים מרכזים הסדאות: ברכוץ לימודי כהר-עדרון) וכדומה. אחריהם נמצאים מרכז מסלול פיסול (עמית רונן) מרכז מסלול הדפס (ריטה אלימה) מרכז מסלול צילום (בועז טל) מרכז מסלול קרמיקה (אוריה איילון) וכו'.

בח初恋ות ובביצוע אנו מנסים לערב כמה שיותר אנשים. בתחוםים שלי אני נפגש עם הרבה מאוד תלמידים, הפונים אליו, ודרכי פטוחה בפנייהם. אני חשוב שאני מעוררת בינה שקרה במדרשה. אנחנו מנסים להיות מועלמים, עניינים ורצניים. המוסד הזה לא בירוקרטי, בהשוואה למוסדות דומים. מעבר ליחס האישי שלי, ניתן להבחן בזה גם בקרב כל הצוות.

1985 תחילת עבודות שיפוצים בהר הצופים.

1986 המחלקות לעיצוב סביבתי, לצורפות ולצלום מתחילה את לימודיהן הסדריים בהר הצופים.

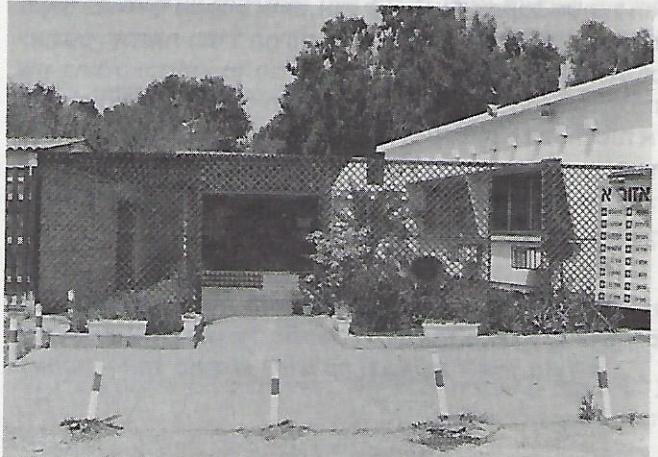
1987 גמר תוכנן ותחלת הבניה של האגף החדש ע"ש סוויג בבניין 'בצלאל'.

1990 כל מחלקות האקדמיה ומנהלה עוברות لكمפוס החדש בהר הצופים. המועצה להשכלה גבוהה מארחת פтиחת שנה א', מדיה במחלקה לצילום. היחידה לוידאו מצורפת למחלקה לצילום.

1991 המועצה להשכלה גבוהה מחליטה להתריך 'בצלאל' הענקת תואר "בוגר ארכיטקטורה" למי שישים חמיש שנות לימוד, בתוכנית הראשית לשנת תשנ"ג. פרופ' רן שחורי מסיים את תפקידו כראש האקדמיה, וד"ר רן ספוצ'ניק נבחר לתפקיד.

### תולדות המדרשה

1946 אליהו ביליס מייסד את המדרשה למורים לציור ולמלאתה של זרם העובדים כסמינר עבר הממוקם בבי"ס יסודי בת"א.



שער המדרשה

1965 מופרדת והוראת המלאכה מהצייר, והמוסד הופך ל"מדרשה למורים לציור".

1966 בייליס נפטר, ולתקוף המנהל מתמנה רן שחורי. הסמינרים הלא רציניים שלacha צ' מספיקים לפועל.

1967 המדרשה הופכת למוסד מלכתי ללימודים. שיוכן זמני בבית הספרות המורים ובמרטפים שכורדים, לימודים בשעות הבוקר, הרחבת מערכת השעות, הוספה שנת לימודים וגיבושים של צוות מורים חדש ברובו.

1972 המוסד עבר למבנים בהרצליה, שהועמדו לרשות משרד החינוך על-ידי עיריית הרצליה. השנה נפתחת באיחור מחמת עיכוב עבודות ההתקאה.

1977 המוסד עבר לרמה"ש באותה מתכוונת. רן שחורי פורש מתפקידו ומתמנה לתקוף מנהל 'בצלאל', ואת מקומו תופש הציר שלמה ויתקין.

1985 מגעים עם בית ברל על מנת לקצר את הדרך בהכרה כמוסד להשכלה גבוהה.



**הקפטיריה במדרשתה**

לגמרי לא! אנחנו דוחים הרבה מאוד מועמדים! בהחלתו קורה שאנאים מעוררים ואנחנו מתקבלים אותם, אבל לא כל אחד מתקבל. השיקול הוא לא כספי. דרישות משרד החינוך הן בחינתם בלבד עבורו – תעודה בגרות, ציון בחיבור ובדומה. מן הבחינה המקצועית, קיימים אנשים מעתים המחזיקים בדעתם ש מבחני הקבלה מיותרים, כי בשנה הראשונה תלמיד צריך לבחון את עצמו. כמו שמקובל בכמה אקדמיות – תלמיד שנה א', הרואה שאין מותאים, נושא באופן טבעי. זה קורה גם פה, בין השנה הראשונה לשניה יש נשירה טבעית.

גם בנושא זה שונת המדרשה מ'בצלאל'. במחלקות לוגרפיה ולארטיקטורה ב'בצלאל' מתקבל תלמיד אחד מ בין כל 12 מועמדים; באמנות – אחד מתוך 5; בקרמיקה ובצורפות – אחד מתוך 4.

#### ● התנאים הפיזיים במדרשת אינם תואמים את דבריך, שלומדים מה הרבה אמנויות.

אני מסכים מאד. אנחנו יושבים על 2,000 מ"ר ויש לנו בכל המסדרות כ-800-900 תלמידים. ב'בצלאל' יש 13,000 מ"ר וגם כ-900 תלמידים. אנחנו מנסים לפתור את התנאים הפיזיים בהתאם למוגבלות שלנו, למשל, על ידי התקנת מאגנים. הבשורה היחידה שיש לי בעניין זה היא, שהמדרשה תעבור לקרובו לקלמניה שבבית ברל, ושם בונים בנייה חדשה למורי, שתותאים למדרשת, עם אפשרות למגורים. המקום ברמתה השרוון ישאר כשלוחה. המבנה הזה כמו שהוא יכול לעבור שניים דrostים. אנחנו לא יכולים היом להשקיء בשיפורים במבנים, בידעה שנעבור למקום. ההערכה היא, שבתשנה נעבור.

סיוור כללי שערכתי ב'בצלאל' ארץ כ-4 שעות. המבנה ענק! חללי תצוגה גדולים מאוד בכל קומה, בנוסף על קירות תצוגה ליד כל כניסה; חללים לאיחסון עבודות נוספות בנוסף על אדרונות בכל מחלקה, לכל תלמיד; סדניות גדולות ונוחות, היכולות את המלה האחורה בטכנולוגיה של אותו תחום. בסדנתה الكرמיקה, למשל, יש כ-40 מכשרי אובניים, וחדר השפה כ-10 תנורים גדולים. יש מעליות, והחניה מצויה בשפער. הכל יוקרתי, עשיר וגדול, ועם כל זאת ראוי לעזין, שלמרות

בבשווואה לבנייה המדרשה, גם ב'בצלאל', פועלים ראש האקדמיה וגינויו, כל אחד בתחומו. ב'בצלאל' לא נמצא מרכז משלולים כמדרשה, מכיוון ש'בצלאל' מחולק למחלקות, וכל אחת מהן מפקחת כמעט בגוף בפני עצמה. בכל מחלקה ראש מחלקה ומזכירה.

● נושא האקדמייזציה במדרשת ומיקומו במבנה הפדגוגי בכלל, אפויים מיסטורון. המעבר לבית ברל והשתיכיותו את התלמידים וקיים שיחות ערבפל. אין מקום לדעתך, לידע את התלמידים ולקיים שיחות הסברא?

אנחנו לא רוצים למסור אינפורמציה על תהליך שיימשך עוד זמן רב: ראשית, בית ברל, שאנחנו חלק ממנו, צריך לאשר (שלב שכבר עברנו ממש ביום אלה) ומשרד החינוך והתרבות צריך לאשר, שהاكדייזציה במדרשת תואמת להחלטותיהם. בשלב הבא – המועצה להשכלה גבוהה העניין מסויך וקשה, ואין לדעת מתי יסתים.

#### ● למה הוא כל כך מסובך?

מכיוון שהם לא נותים חלק תארים. אנחנו, את ה-Ed.B., כפי שמוסג היום, לא מעוניינים לקבל. אנחנו חושבים שתלמיד הלומד במדרשת לא לומד בשבייל לקבל תואר בחינוך.

#### ● גם Ed.B. הוא לא מקבל כאן!

זה יכול לקבל עם תוספת של שנתיים – אבל אנחנו לא מעוניינים בזה. אנחנו רוצים כאן משחו יהודית, תקדים, כי מה שמצועים לנו היום הוא בעצם לא כלום. משרד החינוך והתרבות מכיר לנו כמכילה רוויה, סמינר רגיל.

#### ● ובכל זאת, למה בבית ברל מקבלים Ed.B. ואצלנו לא?

כי צריך מספר שעות מסוימות ללימוד חינוך ודורות ונוספות, שאנחנו לא עומדים בהן בغالל לימוד האמנות. שעות לימודי האמנות באות על חשבון לימודי חינוך נוספים, אך בולדיהן לא היינו המדרשה לאמנות, וזה מסבך את העניין מבחינת משרד החינוך, וזה המלחמה שלנו.

#### ● יש הערכה לגבי סוף המלחמה זו?

אין הערכה מדויקת. אנחנו מעריכים שתלמידים שישים ללמידה במדרשת יירצה בעתיד להשלים את התואר הזה – יימצא לו הפתרון. הפתרון לא ישרת רק תלמידים שישים ללמידה בעוד שנה או שלוש. זה יהיה רטוראקטיבי.

המעוצה להשכלה גבוהה עבדת לפחות שנים. בתהליכי 'בצלאל' לאקדמייזציה הייתה הארץ דחיפה ורעיון לכך שבמדינת ישראל יהיו מוסדות אקדמיים רבים. היום כבר יש רבים כל כך, זהה לא בוער להם, והם מתכוננים פעמי שנה לדיוון בונשאים האלה. מלחמת ריבוי המוסדות האקדמיים, הם לא מתקבלים שם בברכה.

מכל מוקום, במדרשת שוררת אי-יזדאות לגבי השאלה הקiomית מי אני, מה אני. שחררי כמושג מנויים, ה-Ed.B. אמרו לבוא בראש סדר התואר המוצע עמו להשקי עוזר לתפקיד המדרשה, ושוב, במקרה של 'בצלאל', יש דבקות במטרה לכל אורך הדרכ-בית-ספר מקצוע, ללא שילובים נוספים.

ובעצם, עד שלא תדע המדרשה אם היא מכשירה מורים או אמנים, אין סיבה שתזען המעוצה להשכלה גבוהה הזאת תואר לתת לה.

● מה לגבי הסלקציה בתנאי הקבלה במדרשת, נראה כי כל דיפין ייטה ויאכל, ואם לא יאכל, ישלח מכתב ערעור, ויאכל. השיקול הוא כספי?

ומבחןים, וריאוון אישי. יש לציין, כי ועדות הקבלה בכל מחלקה קובעות את תנאי הקבלה אליה.

השלב הראשון בבחינה כלל בדיקת תיק עבודות, בחינות צורניות ומבחן ברישום, הנמשך 3 שעות. תיק העבודות חייב לכלול מגוון רחב ומיצג של עבודות המועמד, וכן אפשרות להביא עבודות תלת-ממדיות או עבודות ממוגשות (קיטימת אפשרות להביא שkopiyot). התקיק נבדק שלא בנסיבות המועמד, בעת המבחןים הצורניים.

השלב השני כלל ראיונות אישיים. יונתן נשאל מדוע הוא רוצה ללמוד גרפיקה, מה זו אמנות, מה הקשר שלו לאמנות, ומה דואקה 'בצלאל' וczdoma. היה עליו לדבר על 2-3 עבודותיו. לאחר הריאוון המתthin כחודש, ואז נמסר לו כי בցוון הסופי חסרו לו 2 ק考ות. מאוחר, הגיע ליען מקצוע, ושם הפנה אותו ללימודים אמנות במדרשה. בשנותו הראשונה במדרשה ניסה שנית להתקבל 'בצלאל', הפעם למחלקה האמנית, כיון שבמדרשה לא חשב שהוא מanche את יכולתו.

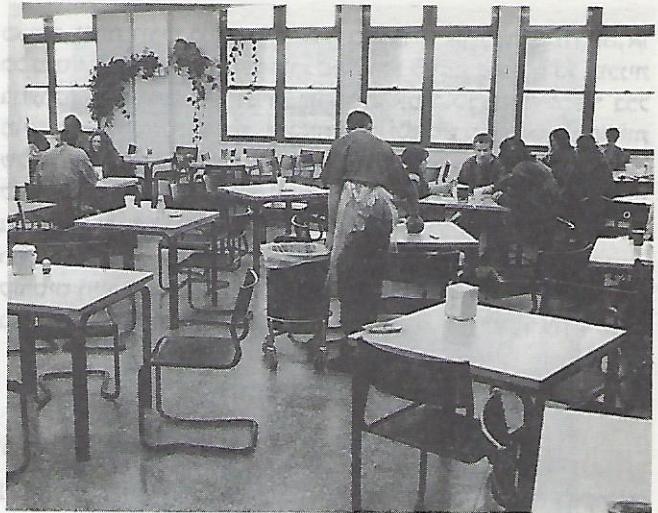
בחינות למחלקת האמנות ציריך המועמד להביא 10 עבודות המשקפות, לדעתו, את פעילותו העצמאית במגוון של תחומי יצירה כגון רישום, ציור, פיסול, צילום, וידאו, הדפס או כל תחום אחר הנראה למועמד רלוונטי. כמו כן מוטל עליו בצער תרגיל אישי בנושא מסוים, שפרטיו נשלחים למומדים לאחר הרושמה. יונתן התבקש להתאים את התרגיל האיני - בצויר: שכבות, בצלום: חוץ אישי, בפיסול: אור וצל. בחינות למחלקה לאמנות אין מבחנים צורניים.

בשלב השני הוזמן יונתן לריאוון אישי, בו התבקש להסביר את עבודותיו ואת התרגיל, והוא נתקבש להתייחס בהרחבה לבעה נבחרת באמנות עכשווית ולמן עכשווי, ישראלי או אחר (יונתן נשאל על 'רוסיה - מארה ומרבע'). הריאוון האיני היה, לדבריו, תקיף ומציק - (הוועדה מרכיבת מ-8 אנשים, ביןיהם שני סטודנטים) - הוא נשאל מה夷' ישנה אם לא יתකל שוב, ומה ההבדל בין 'בצלאל' למדרשה. הוא נתקבש לדבר על העבודה שהוא הכי אוהב, נשאל לודעתו על סוציאליים בקבוץ ברשוואה לכנסייה ושאלות נוספות.

תשובה 'בצלאל' הייתה שלילית גם הפעם, ויונתן חזר למדרשה. הוא עדיינו מאמין שהילדים 'בצלאל' מעמידים יותר, אך במדרשה מצא, לדבריו, שההוראה מפורה את האמנות, וזה עוזר לי בראיה ורחה יותר. המורים במדרשה הם אמנים מן השורה הראשונה. טוב לי'.

גם תמר מסג, תלמידת שנה א' 'בצלאל', ניסתה להתקבל לשם פעמיים, ונחתה בנסיון הרាជון. לאחר האכזה, כשרצתה לлечת למדרשה, הגיעו לאזניה שמוות, שרפ' לביא מכתב את הקונספירציה והמקומות דומה לדיקטורה, למרות שהיא היא תגידי שהיא לא נכון. בעקבות שמוות אלה נרשמה למכוון אבני ואת הלימודים שם היא מסכמת ב'נחמד'! לאחר מכן, החליטה בכל זאת להירשם למדרשה. אופציית המדרשה הפתוחה לא סיפה אותה, כי זהו מסלול לא תועדה ממשמעותית. תן כדי לסטודנטים בשנה א', החלטה לנשות את מזלה 'בצלאל' בשנית. הפעם התקבלה.

תמר מסג: במדרשה היה לי טוב מאוד, אבל 'בצלאל' הרבה יותר יוקרתי. התנאים האובייקטיביים 'בצלאל' טובים יותר: בשנה א' יש שתי כיתות, כל אחת מהן מונה 23 איש ויש קשר בין התלמידים לאורך כל השנה. לכל כיתה יש חדר, ולכל תלמיד לוקר, וגם את רוצה להישאר אחרי הלימודים ולצער את יכולת לשבת בחדר זהה. משנה ב' ואילך מקבלים כל 2 תלמידים סטודיו. התנאים מרשימים אבל המוקם מנוכר מאוד, המדרשה יותר בתיית וחמה. אני לא מתחetta על השנה במדרשה, כי המחלקה 'בצלאל' או מדרשה' קיימת, והיום אני יודעת, הייתה שם, והיה לי טוב גם שם (במדרשה).



הकפטרייה 'בצלאל'

השפע והעושר חשתי ניכור, קרירות וריחוק מן המסדרונות הלבנים, החללים הענקיים (אולו גודלים מד') וההפרדות הנוקשות בין קומה לקומה, היינו בין מחלקה למחלקה.

● אם אין מקום לשיפורים במבנים, למה אין שיפורים בתנאי התלמיד, כמו ארוןיות?

החלתו להקדיש אחוז גדול מהתקציב לעזרה בחומרים עbor הסטודנטים. סדנת הדפס מקבלת עזרה בחומרים, סדנת פיסול, צילום, קרמיקה, כמעט כל מגמה - חוץ מציר.

ב'צלאל', לעומת זאת, אין עזרה ברכישת חומרים. את כל החומרים, בכל המגמות, על התלמיד לרכוש בעצמו. שכר הלימוד 'בצלאל' בשנת 'ל-3 1992 היה 4,724 ש"ח על-פי מzd המחייבים לצרכן של חדש يول 91' (קרוב לשכר הלימוד במדרשה).

● מה לגבי ספריית המדרשה, העוני בספרים והחומרות בתנאי ההשאלה?

יש עותק אחד בספר נדייר, אז אין אפשרות להשאל. השנה הכלנו את תקציב הספרייה במטריה לפחות את העניין הזה, ואני מקווה שהוא יעוז.

ספרייה 'בצלאל' אינה עולה על ספריית המדרשה, לא בשטחה ונראה שגם בכמויות הספרים שבה. השאלה ספרדים ממחשבת ולא ידנית במדרשה. מן הרואי לעצין, שהספרייה 'בצלאל' משופלתת ומפוארת יותר. היא פתוחה בימים א'-ה' בשעות 08:30 - 19:30. כדי להבטיח שסטודנט יחויר ספרים במאובט תקין, עליו למסור למוסד פיקדון ע"ס 240 ש"ח שיוחזר לו בתום לימודיו, אם אין כל פיו תביעה בגין אבדון או נזק בספר.

התלמידים ותנאי הקבלה

'בצלאל', כבית-ספר לאמנות, יש מוניטין רב. יונתן גל, תלמיד שנה נ' במדרשה, ניסה להתקבל בתוכילה 'בצלאל' לא בגל העדרה, אלא מכיוון שלא ידע כלל על קיומה של המדרשה. הוא ניסה להתקבל למחלקה לעיצוב גרפי, וuber בחינת קבלה בשני שלבים: בדיקת תיק עבודות

כאמור, זכתה דורית במדרשת להכרה בלימודיה. אך בוגרי המדרשה, או כל מוסד אחר, אינם מוכרים ב'בצלאל', ולא קיימתגבאים כל תוכניתה במינרחת הלימודים האקדמית. פורמלית, אסור ל'בצלאל' להכיר בכל מוסד שלא להשלה גבואה, שכן אם יכיר, יטשטש הדבר את הייחודיות שלו כמוסד מקצועי אקדמי. אם בוגר המדרשה מעוניין להתקבל ל'בצלאל', עליו לעבור את כל התליצי הקבלה, אולי לא למ"ד אמוןתו במוסד אחר, וכן כל התחריותו ל渴בקה למועדת פטורים, המחליטה אילו הפטורים ניתנים לאחר הגשת בקשה למועדת פטורים, המחליטה אילו קורסים חיב התלמיד לעبور בכל מקורה, כל מחלוקת על-פי החלטותה. בעיקורו, לקבלת תואר 'בצלאל' צריך בוגר המדרשה לעبور עוד 4 שנים.

### ההוראה והמורים

1. 'בצלאל' מקיים קשרים שונים עם מוסדות חינוך: האוניברסיטה העברית. לתלמידים יש אפשרות ללמוד בפקולטה למדעי הרוח שהරח הצופים.
2. 'ברם', מכון להכשרת מורים לחינוך הומניסטי היהודי – המכון מוכן לע-ידי משרד החינוך והתרבות ומעניק לבוגריו תעוזת ההוראה. תלמידי 'בצלאל' רשאים ללמידה 'ברם' במקביל ללימודיהם באקדמיה, בתכנית לימודים המאפשרת להם צבירת נקודות לתואר האקדמי 'בצלאל' ולתעוזת ההוראה 'ברם'.
3. בית הספר לתיאטרון חזותי – בית הספר מכשיר אמנים ואנשי מקצוע בתחום המיצג, משחק, תיאטרון ומחול, תיאטרון ובובות, תפאורה, תאורה ונוסאים הקורסים לאמניות הבמה ולאמנויות הפלשטיינית. תלמידי 'בצלאל' רשאים להצעור לקורס במהלך השנה.
4. 'חילופי סטודנטים' – האקדמיה 'בצלאל' מקיימת קשר עם מוסדות מקבילים באירופה ובארה"ב ומאפשרת לסטודנטים להשתתף בתוכנית חילופי סטודנטים. לסטודנטים בח'יל' הם חלק מהסטודנטים 'בצלאל' במהלך אותה שנה, וכך רעל-ידי 'בצלאל' בהתאם לגילוון הציונים שישלח לאקדמיה עם תום לימודיו.
5. שנק – בית הספר הגבוה למדעי הטכני וואופנה.

זהו המקום לסקור את תוכנית הלימודים במחלקה לאמנויות של האקדמיה. מטרת הלימודים היא לתת לסטודנטים מסמך או אפשרויות הבעה אמנותית כדי להפכם לאמנים יצירתיים עצמאים. בשנה א' לומדים הסטודנטים ע"ז כוביסי, ציור, פיסול ורישום, בנוסף על טכניקות גרפיות וסידנת "התנסויות". קורסי הציגו מוכונים להשכיבה קונספוטואלית. שיעורי רישום פיגורטיביים בלבד. כל לימודי שנה א' הינם קורסי חובה, על-פי מערכת קבועה מראש.

אחרי "שנת המבוא" חופשיים התלמידים במידה רבה לקבוע את אופי ותוכן לימודיהם על בסיס מגושים עם קבוצות מוכרים, ושיעורים מקצועיים או נושאים. מוטל עליהם לעמוד בשתי תערוכות סטטראליות ותערוכות סוף שנה, בתוקוה לאפשר כניסה מוצלח אל עולם האמנויות. תלמידי שנה ג' ודו' חופשיים לבחור בקורסים בஸגנות תכנית מנימום, הכוללת את כל קורסי הבחירה במחלקה ובאקדמיה.

דורית דגן סיירה על רן שחווי כמנהג 'בצלאל', כאבא. גם במדרשת התברכנו בנסיבות של רן שחווי, שחלקנו בהקמת המדרשה גדול. כוים

### את רואה הבדל במסרים?

במדרשת הרשות שדברים תלויים בתלמיד – כמה הוא קולט. לא הרגשתו שמייהו מכובן יותר, ווקב אחר העבודה. 'בצלאל' היכתה מצומצמות יותר, והמורה וואה אוטך כל הזמן. אין אינטגרציה בין שנות הלימוד ב', ג' ו-ד' כמו במדרשת. יש אינטימיות של מורה וכיתה, וזה מחייב יותר את המורה לעמוד על התפתחות הклассה. במדרשת לא חשתי במרס, אולי מכיוון ששבנה א' לא מרגשים עדין מסר. 'בצלאל' זה כבר מחלחל – יש יותר דגש על האינטלקט – לחשוב ולהשוו ולא לשים דגש רק על האקספרסיונית.

### מה לגבי הביקורות?

'בצלאל' הביקורת, המציגים וכו' יותר ממוסדים. בשנה ב', תלמיד חיב לעשות תערוכה אחת לפחות, ובשנים ג' ד', שתי תערוכות לפחות בכל שנה: זה זה מלחץ מאוד, כי באים הרבה אנשים מבוחץ, ובדרך כלל הם קופטים.

דורית דגן, בוגרת המחלקה לעיצוב גוף 'בצלאל', הגיעה למדרשת במסגרת התכנית לבוגרי 'בצלאל' (בעל תואר ראשון). דורית, המתבלטת כמורה בברכה בכל מוסד חינוכי, בזכות התואר שלה, הגיעה למדרשת כי רצתה לקבל עוד חומר תיאורתי Además לכך שיעור. לדעתה, החלקה למחלקות 'בצלאל' אינה מונתקת מתחום דעת אחרים באמנות, מפני שאפשר להשתלב גם במחלקות אחרות. אם משהו לא מעניין אותך במחלקה שלך, אפשר ללכת למחלקה אחרת לקורס דומה, מעניין יותר.

דורות דגן: ההלכים הבירוקרטיים 'בצלאל' מהירים יותר. פרויקטים אישיים מזכים בנקודות, בינו לבין מדרשה, המאהה על קורסים בלבד. זו מנטליות של משרד החינוך. החלקה למחלקות סוגרת באופן תיאורתי, אך באופן מעשי, ב'בית-הספר הוא פולריסטי'. יש תלמיד שורצה ללמידה ומורה שורצה ללמידה, הכל פתוח. אין הגבלה של שעות לימוד בשבועו כמו במדרשת. כשהולכים מ'בצלאל' הביתה, يوم העבודה רק מתחילה, ונגמר לאחרת. במדרשת זה לא קיים.

carsen שחווי היה מנהיג – היה מנהיג, שהכיר כמעט כל סטודנט בשמו, כמו אבא, מגיע לכל הганש. גם היעוץ שם עמוק ומנتب, לא כמו במדרשת. 'בצלאל' לא מכשר להיות מורה, אלא קודם כל להיות אדם חדש. בוגר 'בצלאל', לעומת לא יכול לומר מALLOWABLE. 'בצלאל', פרק תפישת עולם קודמת, בונה תפישת עולם חדשה, וגורם לתלמידים לשאול שאלות, לבקר, לשפוט את כל העולמות, כולל את עצמו, תמיד לשאוף יותר.

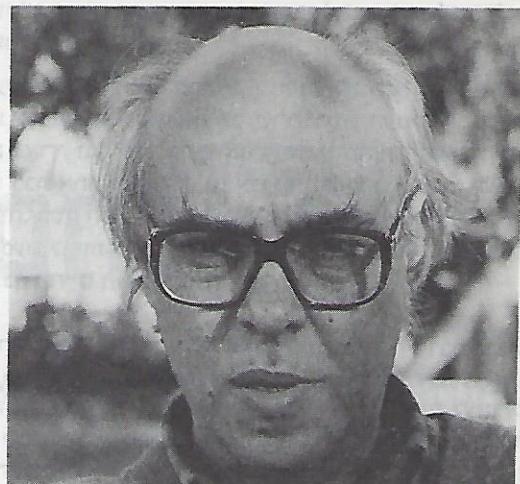
### איך עושים את זה?

הסטודנטים נבנים שלב אחר שלב. בשנה א' – קורסים בפילוסופיה וכו', שמערערים את תפישת העולם, וקורס למחול – חובה. את שאלת מה למחול ולעיצוב? הפסיכולוגיה לא כמו במדרשת, המכונת לקרוא יעד ספציפי של ההוראה. 'בצלאל' הידע בעצם לא ברור מבחןeo.

ובכל זאת, המדרשה תרמה לך עוד משהו? חל בז' עוד שינוי? חל שינוי! ההוראה מפירה אמנויות. בכל מקורה, אני, כבוגרת 'בצלאל', לא קיבلت את כל מה שהמדרשה יכולה להציע כי הייתה פטורה מקורסים, אך כל מה שקשרו בדיזקטייה קיבלתי מהמדרשה: מערך שיעור, פסיכולוגיה. אך כמעט לא השתנית. כמורה אני מהמדרשה, אך אמן – מ'בצלאל'.



פנחס עשת



רן שchorי

בקשרים של הניתוח ובדברים שעולמים מהתלמידים, שבמדרשה לא עלולים.

### ● קיים הבדל באנשים עצם?

פנחס עשת: אני חשב בבדל, אבל אני לא בטוח שהוא באנשים, אולי הוא במערכות. הסטודנטים משנה ב'בצלאל' מוגבשים יותר. הם מגיעים עם הרבה ניסיון מעשי בפיסול. הם מקבלים גם יותר שעות לימוד במקצועות אמנותיים ממש'נה'. במדרשה יש הרגשה שונה 'לא' מוגבשת, מפני שלכל סטודנט יש תוכנית אחרת, והוא לא מושתין לאיזושהי קבוצה. סטודנטנו, אני זכר שלמדתי יותר מהחברים שלי מאשר מהמורים שלי. נראה לי שהעובדה, שבמדרשה הקבוצה היא לא קבוצה והאנשים בודדים מאוד – זה מאוד מפער. בקבוצות שלילי אני מנסה לבנות ניסיון קולקטיבי לניסיון אישי של כל אחד.

### ● האם יש הבדל בהתייחסות לתלמידים?

רן שchorי: ביחס לתלמידים אין הבדל. בשבתי 'בצלאל', זה היה מוסד מנוכר מאד, קשה, עם המון מתחים אנושיים. ניסיתי להוריד את המתחים ולעשות 'בצלאל' משוחה מהכיף שיש במדרשה. כשותרת למדרשה, אחרי הפסקה ארוכה, למרות שהמדרשה השתנתה, עדין יש בה משחו רך במפגש הביראיישי, המשפחתי. 'בצלאל' יש עדין תחרותיות חזקה מאוד גם כוים, החיסרון של כל תופעה אליטיסטי. יש דרישות גבוהות מאוד והאנשים שם מסורים מאוד. עם זה 'בצלאל' עוסקים בדבר אחד ללא פיזור, אין תשובהacha אחת מה טוב יותר. אין מעדיף את המדרשה, אין אהוב את האלמנט של דילטנטיות, את הרוחב, את האווירה האנושית, לא תחרויות ונקשות, טמןנות ופאנטיות, אבל מעוד שני, כשראים כמה האנשים 'בצלאל' משקיעים, ורואים תוצאות והישגים, אז יש באה משחו שמעורר כבוד.

### ● איך צריך למדוד אמנות, אם בכלל?

פנחס עשת: אני לא יודע איך צריך למדוד אמנות! צריך למדוד אמנות כי זו הzdמנות שלנו להתנסות ולהגע למגע עם העולם החיצון. המגעים עם סטודנטים אחרים, עם אתגרים אחרים, שלא תמיד בראש של הסטודנט, כשהבעצם הוא לא יודע מהו הראש שלו – זה בעצם כיף גדול ואני לא הייתי מותור על זה.

רן שchorי: לא! לא צריך למדוד אמנות, אלא שאם לא לומדים אמנות,

הוא מלמד בשני המוסדות, כמו מורים נוספים (פנחס עשת, שמה שירמן, דומיניק שר-לי, שוקה גלטמן, יצחק לבנה ועוד). מה דעתם על כל אחד מן המוסדות, והיכן טמון השוני?

### ● איפה למדת קודם, ולמה ה策טרפה למוסד הנוסף?

פנחס עשת: למדתי קודם 'בצלאל', ה策טרפה למדרשה מפני שפנו אליו וחשבתי שהיא חשובה במידה לא פרחותה.

רן שchorי: למדתי באיטליה וכשהזתי, אמר לי דן הופנר, שהיה אז מפקח ומורה במדרשה, לבוא לעשרות רישויון הוראה. למדתי במדרשה שנתיים, אחר הצהרים. על 'בצלאל' לא חשבתי בכלל כי הוא היה במצב קשה אז (תחילת שנות ה-60). במדרשה, לא חשב אז אף אחד ללמידה אמנות. הוראה למדותי בקיבוץ כפר מנחם, בתיכון חדש ובמדרשה. כשדן הופנר עבר ל'בצלאל', ירשתי את מקומו במדרשה. לא חשבתי אף פעם למד 'בצלאל', עד שקיבلت את ההצעה לנחל אותו. התחלתי שם כמנהל.

### ● רביט מהמורים חשים שליחות בעבודת ההוראה, היכן שליחות באה על סיוףקה?

פנחס עשת: אני חשב שאז זה מכיון בודד מאוד. ביוםיים שאני מלמד, אני בא בפגע עם אנשים וזה מחזק אותי בעבודתי בסטודיו. אני מלמד ברכzon ובכיף. איפה יש לי יותר סיוףקה? זה תלוי בהרכבת מקרי של הקבוצה שאני מלמד אותה.

רן שchorי: יש משחו נעים מאוד במדרשה, משחו אנושי, חם יותר, שעוז נשאר מהתקופה ההיא. 'בצלאל' הוא מוסד קשה יותר. מנוכר יותר. אבל 'בצלאל' אפשר להגיד, שעס כל הוווק ועם כל הניסיון אני מזיע יותר. יש תחושה, סובייקטיבית אולי, שם אני עומד בפני ביקורת ובקרה הרבה יותר וחופים מאשר כאן. המאמץ האינטלקטואלי שאני משקיע 'בצלאל' הוא יותר גדול. אני מלמד השנה שיעור מקבל 'בצלאל' ובמדרשה, ארכיטקטורה של ארץ-ישראל, ויש הבדל 'בצלאל' יש קבוצה גדולה מאוד של תלמידי ארכיטקטורה, וכך עולם המושגים שלהם והידע שהם באים אליו, הוא הרבה יותר גדול מאשר במדרשה. למעשה, אין הבדל מבניה החומר הפורמלי – השיקופיות הן אותן, שיקופיות והאינפורמציה היא אותה אינפורמציה – הבדל הוא

## ● שילוב הוראה ואמנות – מה דעתכם? האם הוא לא גזול אנרגיות מתחום אחר?

פנחס עשת: זה לך אנרגיות, אז מה? ולאלה שלא לךו אנרגיות היו תושאות טובות יותר!! אני חשוב שהמדרשה העמידה מספר אמנים רציניים בארץ, וגם להם לךו אנרגיות, אז מה? מי שישו, יירוג שני תורכים בבטח אחתומי, גם אם ייתן לו להרוג תורכי ולנוח – הוא לא יציל. בסך הכל אפשר לעבד על אופציונות שונות, לשים הדגשים שונים, פעם להיות יותר אמן ופעם להיות יותר מורה. הרוי זה לא הכל שחור לבן, החיים הם לא שחור לבן.

רן שחרורי: לאחר שאמנות היא לא פרנסת, בסופו של דבר הרבה מאוד אמנים, גם מ'בצלאל', מתפרנסים מההוראה. יש אנשים, אמנים, שעבורם, שההוראה מפיעעה להם, שוחקת, ויש אמנים, שההוראה יכולה רק לעזרה להם כי המפגש עם התלמידים מפירה מאד. זה עניין מאד אינדיידואלי. כתלמיד, המצב האידיאלי הוא לעסוק 6 ימים בשבוע רק באמנות, אבל את זה לא ניתן לעשות גם בחימם, זה קשה מאד!

## ● אם הבת שלך תרצה ללמוד אמנות, לאן תייעץ לה ללכת?

רן שחרורי: זה תלוי באופי שלה, אם אני אחשוב שהמתמחים והחלץ של 'בצלאל' יובילו אליה, אמליץ על המדרשה. יש גם אספקט כללי – במדרשה יש מקצוע ביד (הוראה), והתודעה של 'בצלאל' לא מעילה מבחינה פרקטית. המדרשה בנוייה לבני אדם ולא למתקזענים, פולרליים, טולרניים וגמישות מksamילית מותוך מוחשבה חינוכית.

פנחס עשת: 'בצלאל' אמיציוו נאוד, כמעט חולני. במדרשה אני רואה אנשים הרבה יותר שמחים. האמנות במדרשה אינה נופלת ברמותה מ'בצלאל', וזה עניין של אופי, יש תלמיד שלא יתאים לו פה ויש תלמיד שלא יתאים לו שם.

לסייע: ההשוואה בין 'בצלאל' למדרשה לא מביאה למסקנות ברורות למדרשה ייחוד משלה, והגע הזמן לומר בראש מורים: "אני לומד במדרשה להכשרת מורים לאמנות". זה לא נראה כל כך.

דבר כבר על ההוראה כשליחות, כי"ו. ובמדרשה קיימת שאיפה לשינוי כללי במערכת הוראת האמנות בתיכון הספר. מטרת הלימודים במדרשה כפולה: ראשית, לעסוק באמנות תוך כדי חתירה להיכנס לעולם האמנות סטט. שנית, לעקוף את הבורות הקיימות ביציבור בכלל הקשור לאמנות ולהתייחסות ערכית אליה, וכן לצמצם את הפער בין עולמו הרוחני בין סביבתנו, ולעשות את התלמיד לברכית באמנות תקופתו. מורה, שאופקי האמנותיים סטטומים, שאינו בעל הבנה עמוקה באמנות, לא יוכל לעשות זאת. המדרשה, בפועלו הכתולית הכתולית בתחום האמנות וההוראה, מבקשת להוכיח שהדריך אפשרי וחוני. אין ספק, שהתנאים במדרשה אינם אידיאליים לצירוף מצב זה ויש מקום רב לשיפורים, אך בהתחשב במסרים וביעודו של המורה לאמנות – המטרה מגדשת את האמצעים!

כאמור, המסר בכל אחד מהמוסדות הוא שונה. ההשתיקות למוסד זה או אחר היא אכן אישית. מי שהוראה את עצמה בטוח, ולא מתפרק בו הרzon המתודי לצמצם את הפער בין האמנות לציבור, מוקומו 'בצלאל'.

ומי שמצוין את הדשא שלנו ירוק יותר, מזמן להתיישב עלי ולהתווך מהאנושיות השלווה ומהפתיחות שיש במדרשה.

תודה מividת לפروف' רן שחרורי על העזרה באיסוף וארגון החומר.

אם הולכים ורק לפি תחושות ואין בקרה ודוחsie עם עולם האמנות, בהחולתו אפשר לפול. ההבדל בין בית-ספר טוב לאמנות בבית-ספר לא טוב הוא בערךם. מבחינה זו 'בצלאל' והמדרשה די' קרובים. בכלל, היום, רוב בתיכון הספר בארץ שעוסקים באמנות הם די' קרובים, משום שיש קנון מסוים שמצוין בכלום.

## ● עד כמה לדעתך חשובות התנאים הפיזיים?

פנחס עשת: אני אפרהיס סיימה, אבל יש בה הרבה מהאמת: אמנים לא יוצרים בגלל התנאים, אלא למורת התנאים. הקשי מפירה בעצם, אנחנו לא חסמים, לא צריך להיות צמח שמכונים אליו את כל התנאים והוא צומת.

רן שחרורי: למדרשת הייתה אידיאולוגיה שעזרה לה שרה בריטברג, עם 'דילות החומר' והפיקת חסרונות המדרשה לאידיאולוגיה. אבל במדרשה יש בכל זאת הבדל ביחס 'בצלאל' – היחס במקצועות. רמת הגמר, היחס למורה שעושים, הוא אחר. בתערוכה במדרשה יכולות להיות עבותות מציאות, אבל העבודה האלה עומדות ליד כמות גדולה של עבודות בינויים או הלשות מכל הבחינות: גם מהבחן השם של האמייה, גם מהבחן הטכנית וגם מהבחן אופן התוצאה. מכאן, שלא רק התנאים הפיזיים הם תנאי הכרחי. 'בצלאל', הסטנדרט הרובה יותר גבוה מבמדרשה. ואפיו תלמיד בינווי שמציג 'בצלאל' בפורומים של פעמיים במדרשה. ככל שבוע, יעמוד בסטנדרט יותר גבוה, וזה הבדל. אז יתכן שהחותזה הסופית לא משתנה, כי יכול להיות אמן נהדר שעבוד בדים מצוקמים ומצלל את חוסר המקצועית לאמירה אמנותית, אבל זה לא מUID על בית-ספר.

## ● אפשר להעיף מ'בצלאל'?

רן שחרורי: כן! מעיפים מ'בצלאל', אבל לא הרבה. מעיפים על סמך החלטה של המועצה הпедוגית, על סמך ממוצע ציונים, וכחوت, השתתפות, פעילות וצדונה. יש בוחלט מצבים בהם האדם לא מספיק טוב, וכמשמעותו תועדה הוא חייב לעמוד מתחורי התועדה שלו.

## ● צרך את התואר באמנות?

רן שחרורי: התואר מושך מועדים למועד. אחד מהדברים שאנשים בכל אטרוצים, או לפחות ההוראים שלהם ורצים, זה הדיפלומה. כאמור, התואר בעצם בכלל לא חשוב. מעשית, התואר חשוב רק לארכיטקט, כי רק ארכיטקטורה היא מקצוע רשות, ועל ידי התואר לא יכול ארכיטקט לחותם על בניין. התואר הוא המקצוע, והוא המוסד, וב'בצלאל' זה התבונא גם בתקציבים. התואר הוא לא תולדה של מה שמוסד מעניק, אלא תולדה של פרוץ מסויים, 'בצלאל' עבר והמדרשה עוד לא.

## ● שיטות ההוראה בשני המוסדות שונים.

רן שחרורי: ההבדל הוא עצום: 'בצלאל' יש לכל תלמיד יש פינת עבודה, ובכובוצה שהוא הולך אליה במשך 4 שנים. המדרשה בנוייה על מפגשים, כמעט חפוזים, מורה רואה עבודה, לא תלמיד. תלמיד במדרשה גם נפגש עם הרבה יותר מורים מאשר 'בצלאל'. זה טוב, כי יש הרבה חוות דעת, אבל 'בצלאל' המורה לוחק את התלמיד ביד ומוליך אותו לאורך הדרך. במדרשה התלמיד אבוד יותר, רק אם הוא מסוגל לכך, הוא ימצא את הדרכ. זה אולי יפה יותר מבחינה חינוכית, אבל גם פחות עיל. בנוסף לכך, 'בצלאל' יש, בغالל המעמד והכспיס של, חגורה ורמחה שבבו. יש חילופי סטודנטים – תלמידים יכולים לנסוע לעבוד בחו"ל שנה באקדמיות בכל העולם. יש חילופי מורים, ככלומר אפשרות למפגשים היקפיים כמו הוציאים בפרס 'בצלאל', כמו ביקוריהם של ריצ'רד סריה, ג'ים דיין ופרק סטלה, שהיו עם המחלקה במשך שבוע, נתנו הרצות, עבדו עם סטודנטים – היה לה השפעה עצומה. אלה דברים שהמדרשה עניה בהם.

# לחם עבורה

## \* מקומות ותנאי תעסוקה בהוראת אמנות לסטודנטים ולבוגרי המדרשה

### תרמר לבנות

משרד החינוך מקיים סדרים קבועים לקבלת עובדים למערכת החינוך. בתחילת השנה הלימודית ללימודיו, מלא כל תלמיד "שאלון עובדי הוראה", הכולל פרטם אישיים ביצירוף העתק של תעוזת הזהות. כמו כן, עליו לצין באיזה מבין שבעת המחזות האא מבקש לעובד: ירושלים, צפון, חיפה, מרכז, תל-אביב, דרום והמחוז ההתיישבותי (קיבוצים ומושבים).

לקראת סיום הלימודים, בתחלת חודש יוני, נערך מפגש עם המפקחת הראשית לאמנויות ועם מפקחת מחוץ-עיר. המפגש מיועד להעברת מידע לתלמידים בעניין מעב מוקומות העבודה, התנאים וכו'. הפניות לעובודה מועברות על-ידי המדרשה אל המפקחות המחזותיות לפי בקשת התלמיד (המקפות גם פניות אישיות של בוגרי המדרשה). כדי לבחון את התאמתו של המועמד לעובדה, עבר הבוגר ריאון. המלצות מהמדרשה מתקבלות ברורה על-ידי המפקחות. כמו כן, הרשות מקבלת תיק התלמיד האישי של המועמד.

כתמי מינימום להמלצתן מן המפקחת, על המועמד להציג תעוזת הוראה או תעוזה זמנית. לעובודה מתקבלים גם סטודנטים מהמדרשה, במעמד של "חסר תעוזה" (פחות כספי). שירות צבאי אינו כלל בתנאי המינימום. לדברי המפקחת הראשית ללימודים אמנות, נעמי יפה, הפקוח הראשי לאמנויות פועל על-פי העקרון, שאם המדרשה העבירה תלמיד במסלול הוראה למורת שלא שירת בצה"ל, הרי הוא מועמד ראוי.

לאחר ריאון, שולחת המפקחת את המועמד לריאון עם מנהל בית-ספר, הזקוק למורים לאמנויות. המנהלים הם המעסיקים של המורים, ודרישותיהם מן המועמד משתנות בין בית-ספר למשרת. חשוב לציין, כי משרד החינוך מחייב מנהל בית-ספר לשל שעות מינימום, שנושא האמנויות לא כולל בו, ומנהל בית-ספר הוא שמקציב שעות נוספת לכל מקצוע לפי שיקול דעתו. סיור העבודה נקבע על-ידי המפקחת בקץ שלפני שנת הלימודים, ובדרך כלל ימים אחדים בלבד לפני תחילת הלימודים.

#### המורה הטרוי: סדרי עבודה

בית-ספר פועלם בדרך כלל עד השעה 14:00, אך היקף המשרה גמיש ומותנה בהתאם לשעות בית-ספר. כל מורה זכאי למד בכמה בית-ספר,

לאחר שלוש שנים לימוד במדרשה, יצא מהזורי חדש של מורים טריים לשוק העבודה. חלקנו מצליה למצוא עבודה בהוראה לפני סיום הלימודים, אך רבים מאייתנו לא מצילים להשתלב במערכת, ואינו מכירם כhalbת את האפשרויות העומדות בפניו. כhabba זו סוקרט מדגם מגוון של מקומות עבודה ותנאי תעסוקה לבוגרי שלושה גופים שונים: במדרשה. בתיכון הספר עצם, מספקים עבודה שלושה גופים שונים: משרד החינוך, מחלקת החינוך עירונית, ועמותות הוורים. הירויות תומכות במקומות עבודה נוספים: במתנ"סים, במרכז התרבות שבערים הגדלות, ובמוסיאונים שבdkno. בנוסף לכל אלה, קיימים גם חוגים פרטיים.

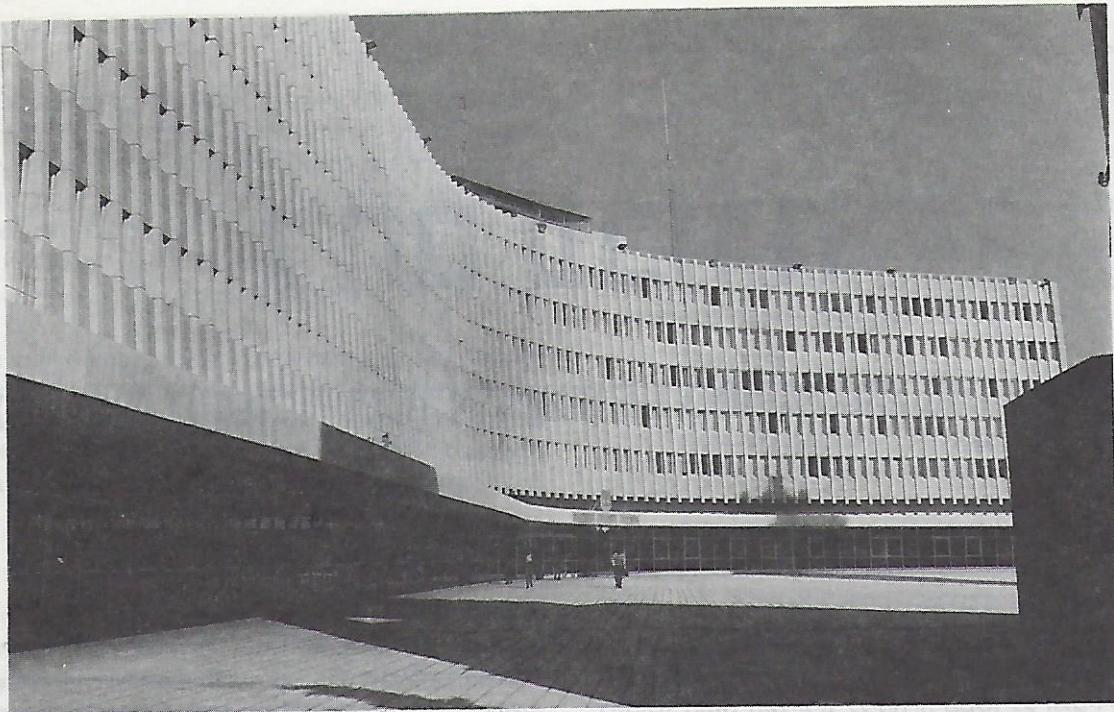
#### המועדם להוראה: בנפתחי הבירוקרטיה

תלמיד שסיים את חובותיו שלוש שנים לימוד, מקבל תעוזת הוראה של מורה מוסמך בכיר, התקופה לבתי-ספר היוצרים ולוחטיבות הביניים. אם לא מילא התלמיד את כל חובותיו, הוא יקבל אישור ביניים, וכעבור שנתיים יוכל לפנות לוועדה לענייני תלמידים (בראשות גילה לוי) ולבקש תעוזת הוראה. הוועדה עשויה לאשר את הענקתה של תעוזת הוראה, בתאי שימוש התלמיד קורסים מסוימים.

הזמן פועל לרעת הבוגר חסר התועדה, משום שבמהלך השנים עברת המדרשה שניים, והتلמיד יכול לקבל תעוזת הוראה רק בהתאם לתנאים הקיימים בתקופת הגשת>b>kusha. Colmore, אם יפנה תלמיד לוועדה בעוד שניםיים, ובאותה שנה תהיב המדרשה ללמידה ארבעה קורסים בתורות ישראל, יהיה על התלמיד להשלים, בנוסף לחובות מתוקפת למדוי, גם קורס נוסף בתורות ישראל. כמובן, כל קוטס כורך בתשלום לפי מספר שעות הלימוד, בהתאם לשכר הלימוד באותה שנה.

שכרו של מורה חסר תעוזת הוראה ניתן על-פי תעירף מיוחד (כ-80% משכרו של מורה מוסמך בכיר), ומנהל בית-ספר רשאי לפטור בהוראה של חדש. בראשות הזכויות הסוציאליות האחרות, שיפורטו בהמשך, אין הבדל בין מורה חסר תעוזה למורה מוסמך בכיר. כדי לתת את הדעת על חוק חדש, הדורש לפטר מורים שאינם זכאים לטענת הוראה, בתום שנה מסיום לימודיהם.

\* התחקיר נערך לפני פרוץ השביתה והשינויים שהלו בעקבותיה למערכת החינוך.



צילום: חנן לבנה

### משרד החינוך בירושלים

שכר העבודה הוא חודשי. גם לעובדים במשרה מלאה וגם במשרה חלקית. השכר מושלים בתחלת כל חדש, בהתאם לדרגת הותק בהוראה (תקופת השירות בצה"ל נחשבת כשותות וותק נוספים). הגמול לשעות נוספת עשויה להגיע ל- 140% משירה. גמול זה ניתן למורה המחזיק בתפקיד נוספים בבית-הספר (למשל: רכז תרבות), או אם המורה זכאי

כדי לצבור די שעות למשרה מלאה: 30 שעות שבועיות בבית-הספר היסודיים, ו-24 שעות בחטיבות-הביבנים. עם הכנסת החינוך, כדי לモורה לבחור ארגון מקצועי, שתפקידו להגן על זכויותיו. רוב המורים בבית-הספר היסודיים ובחטיבות-הביבנים משתיכים להסתדרות המורים. סכום החברות בהסתדרות מונח מן המשוררת.

## דעת זכויותיך!

תקמידים מסוימים בבית-הספר, כגון רכז תרבות. במצבים אישיים מסוימים, קיימת אפשרות ליצאת לחופשה ללא תשלום, עד שנתיים-שלוש. מורות זכאות לחופשה ליום עד 84 יום. לחופשת לידה רשאים לצאת גם מורים גברים, בתנאי שנשותיהם לא יצאו לחופשה כזו, כמפורט במשך. כמו כן, ניתנת זכות להיעדר מעתה מחלה, עד 30 ימים בשנה, יחסית להיקף המשרה.

לקרן השתלמות זכאי להצטרף למורה החבר בהסתדרות ועובד בלמעלה מרחבה, (או בשליש מרחבה, בתנאי שהיא מקומ' עובdotו היחיד). העובד והמעסיק מפישים סכום מן המשכורת – המורה כ- 4.2% ומהמעסיק 8.4% מהמשכורת החדשית (באיורי פיתוח, מלבד המדייה את חילוק של המורה). סכום זה צבר לתקופת מינימום בת שנתיים, בסיכון יכול המורה לצאת לשנת שבתון. בשת השבתון מקבל המורה משכורת חודשית חלקית – 66.6% מהמשכורת המלאה האחרונה. החופשות הנ"ל שמורות מפני פיטורים, אך הפיקוח רשאי להעבiri את המורה מבית-הספר בו לימד לפני החופשה, לבית-ספר אחר באותו מועד.

הפסיקת עבודה: כל מורה המלמד ללא קביעות – עובד זמני, עובד בפחות משלייש משרה, פנסיון – מפוטר ללא פיצויים בתום הריאושנה לעובdotו (פיטורים מוגבלים), הדעה על הפיטורים נתינה כחודש מראש עד 31.5 בכל שנה. העובדים קבועים קשה לפטר, ומורה שפטר אחרי שנת עבודה (בגין הcatsת תלמיד וכדומה) זכאי לפיצויים, כמפורט בסעיף.

העבודה בבית-הספר מקנה לכל עובד זכויות סוציאליות, כנדרש בכל גוף ממשלתי. האגף המקצועי של ההסתדרות מחלק לכל המורים החדשים חזר המפרט את התנאים הבסיסיים של עובדי ההוראה (יחסוב המשכורת, גמולים שונים, פחתת חשבון בגין מסך וכו'), ותקציר הזכויות הסוציאליות. פירוט מלא מופיע בחוברת 'זכויותיך' של 'הד החינוך', בתחילת שנת הלימודים. עדכונים מופרסים בחברות אחרות של 'הד החינוך'. דליה סלומון, סגנית מנהל המחלקה לתנאי שירות של עובדי ההוראה מסרה: "אנו לא אחראים על פרסוםם אלל, אך האינפורמציה שהם מספקים לרוב מדעית".

תשלמי ביטוח ( קופ"ח, ביטוח לאומי, קרן פנסיה וכו') מנוכחים בקביעות ממשכורתו של עובד ההוראה על ידי הארגון המקצועי.

החופשות והשנותות בחגים ובקייז' מזכות בשכר כמו תקופת עבודה רגילה. כמו כן, מורה בעל קביעות רשייא, בתנאים מסוימים, יצאת לחופשה מיוחדת בתשלום: בתפקיד-שליחות; השלמה למועדים (תוර ראשון, שני, דיקטורט וכו'); השתתפות בכינוסים מקצועיים; השתלמויות מקצועיות (החול בקורס אריגוה וכללה בקורס 'עיבוד הסביבה הלימודית'). החופשה דורשת אישור של עדות בו מושם אין קשר ברור בין אמנות ליווגה. מורה שעבר השתלמות מטעם העלהה במשכורת, ללא תלות בותק או במועד המקצבי שלו. השתלמויות מקצועית המוכרת על ידי ועדת חופשות בשכר, מכיה בנקודות. נקודה אחת מוסףיה 30 ש"ח למשכורת החודשית, והיא מוענקת לאחר 112 שעות השתלמות. יש לציין, שלא כל המורים יכולים לצאת להשתלמויות מקצועית, אלא רק בעלי

ומטל-השור עד קליה) מועסקים 95 מורים לאמנות.  
במחוז ההתיישבותי (קיבוצים) מקבלים רוב העובדים בני המוקם,  
ומועסקים שכירים מעטים, אס בכלל.

ממחוז חיפה וממחוז הדרום לא נתקבלו נתונים.  
 נעמי יפה, המפקחת הראשית ללימודים אמונות, טוענת שהשנה חסרו מורים לאמנות בכל המחוזות. ביטוי למבחן ההורש בדרך כלל בהעתקתם של מורים, שאינם עומדים בדרישות המינימום של המנהליים.  
 לדוגמא, בבית-ספר בערד התקבלה לעובדה בוגרת המדרשה, שנדרתמה על ידי הנהלה לפני שנתיים. עקב המחוור, יפתח במדרשה בשנה הסרובה קורס לבוגרי אוניברסיטאות, להשלמת תעוזת הוראה.

גם אם הצלחותם להתקבל לעובודה, לא מובטח לכם שתוכלו להחזיק בה לארוך זמן. בוגרי מדרשת טריים מתחילה את דרכם המקצועית כמלךאי מקום, ולכן הם צפויים לפיטוריהם מנהליים בסוף השנה. לאחר הפיטורים, הם יכולים להתקבל לבית-ספר אחר, כמלךאי מקום, ושב למצווע עצמאם מפוטרים. סבב הפיטורים עלול להימשך שנים, והוא אינו מאפשר קבלת סכויות.

שעות התקן ללימוד אמונות תלויות בתפישת החינוך של כל מנהל. השעות הרבות ביוטר לאמנות ניתנות בבתי-ספר דוגמת 'כפר' ואוליפנט' בתל-אביב, אלום בתבי-ספר אלה פועלים מורים ותיקים, שהעלו את מקצוע האמנות לדרגת חשבות מרכזית. מורה מתחילה לא יוכל לעבוד בהם, אלא כמחלף.

לגמול (למשל: מורה שהיא אם ליד מותחת לגיל 14). פעולות ההכנה של מורה לפROYיקטים וכדומה, נכללות בשכר הרוגל ואין מזוכות בגמול נוספים.

שכרו של שעבוד הוראה בכיר מוסמך במשרה מלאה, בעל 3 שנות ותק (הכוללות שירות צבאי), מעודכן לאוגוסט 1992 הוא 1543.2 ש"ח ברוטו, לאחר גמולים ותוספות. השכר עולה באיטיות עם צבירת הותק, ולאחר 36 שנות הוראה, השכר המשולב הוא 2541.2 ש"ח ברוטו, בנוסף על החזר נסיעות, 50 שניות טיפול בחודש, והבראה ובינוד אחת לשנה.

#### **מצב התעסוקה במשרד החינוך**

הפרטים נכונים לשנה הנוכחית. פרטים לשנה"ל תשנ"ד יגיעו אל מנהלי כוח-האדם בסוף חודש מאי-1993.

במחוז המרכז, הכולל את גוש דן (פרט לעיר תל-אביב), העסיקו בשנה האחרונות כ-320 מורים לאמנויות בתיכון-הספר הייסודיים ובחינוך-הביבנאים.

במחוז תל-אביב הועסקו 200 מורים לאمنות. בשנה הקודמת פנו 53 בוגרי סמינרים למחוז תל-אביב כדי לעסוק בהוראת אمنות. מותוכם התקבלו לעבודה 17 בלבד.

במהו הצפון (מהקריות צפונה) מועסקים 250 מורים לאמנות ב-200 בתים-ספר.

במחוז ירושלים (הכולל את ירושלים, ומשם עד קריית-ארבע,



הדרך הטובה ביותר לקבלת מורה היא היכרות מוקדמת עם בית-הספר, או המלצות מהמורים למתודיקה.

העובדת בשיטה שונה בכל בית-ספר. ככל שמותרakis מאיורים מרכזים, פחות פיקוח המפקחת לאמנות בשיעורים. מידת הפיקוח קטנה גם ככל הוותק. הפיקוח על תכנית הלימודים הוא שלו. המורה מחויב להעביר ורק מספר נושאים מצומצם, החל מכיתה ג'. בונסף על אלה קיימים נושאים כללים, המוכתבים בפיקוח המנהל. המנהל הוא הקובל אם תוכלן לקבל חדר אמן ולהגדיל את תקציב החומרה. מנהלים מסוימים דורשים תכנית למודים שנתית לאמנות בתחלת השנה, כדי לדעת אילו חומרים לטפק. בבית-ספר 'כפר' בתל-אביב, אף בקשה המנהלת מן המורה לאמנות להכין תכנית שניית לכל המMESSות בבית-הספר. מנהלים מסוימים מעניקים למורה "יד חופש". כיוון מונהגת ברוב בית-הספר היסודיים הוראה בירוחומית, ועל המורה לאמנות לעבור כוצאות עם שאר המורים בבית-הספר. קישוט בית-הספר הוא חלק בעל תארירים רבים אך מורה גורע. אילת גם מקפיד לבדוק אם המועמד שרית בצד.

עיצבו ותכלתו של חדר האמנות תלויים במורה. ניתן להיעזר בספריית המרפ"ד (המרכז הפדגוגי) המצויה כמעט בכל עיר. הספרייה מספקת חומר עזר (שיקופיות, סרטונים ומחזקים) בעיקר לנושאים השנתיים של משרד החינוך, כגון ירושלים! החומר שמקיפה הספרייה בנושא האמנות הוא דל, ומגעים בדילוגים לשנתה ה-20 של המאה. ניתן להיעזר גם בתערוכות הדידקטיות של מוזיאון ישראל.

מספר התלמידים בכיתה אין קבוע, מכ-12 תלמידים (חצי כיתה) ועד כ-40 תלמידים – תלוי בתקציב האמנות. בכיתות הסובבות מצפיפות ובעיות משמעות, כגון בבית-ספר י'ימונין' בקרית-אונו, נוכח מתנכת הכיתה בשיעורי האמנות, והיא שומרת על המשמעת. ניתן גם לקבל עצה מטודניים מהמדרשה, במסגרת אימוני הוראה. אימון סמינריסטים מזכה את המורה בתוספת במשכורת.

עזרה נוספת שמוניקה המדרשה היא פרויקט של מון יעוץ אישי, הקרויה: ליווי קליטה בהוראה, במליך השנה הראשונה להיותכם מורים. לפROYיקט יכול להצטרף כל עובד בשליש משרה ומעלה.

## אלטרנטיבות למשרת ההוראה הרגילה

רוב המורים החדשניים עובדים בכמה בית-ספר כדי להשלים משרה. רבים פונים להשלמת המשרה במקומות אחרים: חוגים פרטיטים, חוגים של הערים, או עבודה במוזיאונים בעיר. אלטרנטיבתה להשלמת משרה או עבודה לחסרי תעודת ההוראה, היא עבודה כמורה להשלמת משרה או מעמינות ההורמים הפעולות בבית-הספר, בעיקר במרכז הארץ. עמותת ההורמים היא גוף שהוקם על ידי הורים, במטרה למעניק שיעורי העשרה לילדים. העמותה מעסיקה כל מורה כשבוע. שעות אלה הן חלק ממערכת השיעורים של בית-הספר, או שנין מתקימות כחווי העשרה אחר-הצהרים. בדרך כלל מגיעים לעבודה כזו בעקבות שימושם מעבדים אחרים. העובד משלם העותה מקבל שכר לפי שעה (השכר נע בין 50 ש"ח ל-100 ש"ח ויותר עבור שעה וחצי), ללא חוזה ולא תנאי סוציאליים.

אלטרנטיבתה נוספת לעבודה בבית-הספר היא במסגרת יוח"א (יום חמוץ). היחידה הוקמה כדי לתרגם את שעות ההוראה, והיא פועלת בבית-ספר בהר 35% ומעלה מן התלמידים הסטוני טיפוח, עיריות היפוי, בישובי קו העימות ובמקומות עם אוכלוסייה גדולה של עולים

חדשים.

על-פי ג' חדד, האחראי על יוח"א, היחידה אינה עסקה מורים, אלא נתנת את המלצתה לפיקוח המחווי. כל כיתה מקבלת שעות תגבור ארבע פעמים בשבוע: 60% שעות הוראה לכל כיתה ב-78 בבית-הספר בעיר תל-אביב מוסיפה 5-4 שעות הוראה לתוספת שעות גם מושך החינוך). שליש שעות התגבור מוקדשות להעשרה – חינוך גופני, מדע, וגם אמנות. בתתי-ספר מסוימים, באו היוזמה וחולק מן התקציב מן ההורמים, בתמיינת העירייה, למשל: פרויקט מדע ואמנות המתקיים ב-7 בבית-ספר בעיר. בספר בתתי-ספר מתקיים פרויקט "לגולו": "בسدתאות של בית-ספר בעיר הוקמו פינות עבודה בתחוםים כגון ציור, תחריט, וכן בניה בגלגולismo בחשב שפת הילゴו".

ນהום אילת האמן הריחודה לתכניות תנגורו לימודי והעשרה בתל-אביב, המחייבת למשרד הפיקוח של משרד החינוך (בטל-אביב – שרה כהן). תנאי המינימום שלו לקבלה עובדים דומים לתנאים שמצויב משרד החינוך, אך הוא "מקבל לעבודה מורה דוגן ואמן בהסדר ללא תעודה הוראה, לפחות בעלי תארירים רבים אך מורה גורע". אילת גם מקפיד לבדוק אם המועמד שרית בצד.

העובדים במסגרת יוח"א עובדים לפי חוזה שניתי ולא קבועות. החוזה נערך עם חברת עזרה ובצורך (חברת בת של עיריית תל-אביב), והמורים חברות בסתירות המורים. מי שעבוד עד תשע שעות שבועות, מקבל שכר לשעה הגבוה ב-25% מאשר שעשה של מורה מלאה (30 שעות שבועות). השכר כולל תואמים סוציאליים. העובד עשר שעות שבועות ומעלה, מקבל תשולם לפי כל התואמים המוקובלים במשרד החינוך.

מספר המשרות למורים מוגען עירית תל-אביב קטון מאוד יחסית למספר מבקשי העבודה. לכן החלטה העירייה לשבל מורים לאמנות במסגרת מועדונית בדרך רותם, המקיים פעילות לימודים, ובינוי לימודי העשרה באמנות. קיימות כ-15 קבוצות (20 ילדים בכל קבוצה) הפעילות בשעות 13:00 עד 16:00, והעבודה עשויה הגיע עד שני שליש משרה.

מחלקות חינוך קיימות בכל הערים, והן מעסיקות מורים לאמנות במסגרת יוח"א, מועדונית (לכיתות א' וב') צהרים (בגדי הילדים) וחוגים בתתי-התלמוד. עירית רמת-גן, למשל, השכר הוא על בסיס שעות, לא משולם ממש מכך ואין זכויות סוציאליות לעובדים בעלי ותק פחות מ-3 שנים בעבודה בעיריה.

## מוזיאונים – אליה וקוץ בה

מספר מקומות התעסוקה במוזיאונים מוגבל, שוחחנו עם שלוש מנהלות של אגף ההדרכה במוזיאונים: על בורובץ' (מוזיאון תל-אביב), אילנה קרמר (המוזיאון לאמנות ישראליות רמת-גן) ומרי טרגן (מוזיאון ערד). עקרונית, מעוניינות מנהלות אגף ההדרכה לקולט עובדים בוגרי המדרשה, אולם אין מקום לאנשים חדשים. במוזיאון תל-אביב מועסקים באגף ההדרכה כ-20 איש ובאגף הסדאות כ-46 מורים. ברמת-גן מועסקים שבעה מדריכים וחמשה מורים בסדאות, ובערד עובדים שתי מדריכות בבורק' וחמשה מורים אחר-הצהרים. שלושת המוזיאונים עובדים בלבדים במתכונת דומה: אגף הדרכה ואגף סדאות. בבורק' מתבצעת הדרכה לילדיים (מגיל הגן עד תיכון) בתערוכות במוזיאון. אחרי ההדרכה עובדים המבקרים לאגף הסדאות ומישימים באופן מעשי את אשר למדוו. אחר-הצהרים נערכות סדאות אמן לילדיים, לנעור ולמבוגרים.

את ההדרכה בתערוכות מבצעים לרוב בוגרי אוניברסיטה בעלי תואר

## עצמאל' בשטח

כוונתוים. השקעה כספית נוספת היא ברכישת ציוד. בדרך כלל, מספקים המדריכים את חומרិי הציור.

כל המדריכים איתם שוחחנו טענו, שלא משתלים לךים חוג לפחות משישה ימים, אך בפועל, כדי להתחילה ולרכוש 'שם', מקיימים חוג גם במספר ימים. קצוב הנשירה גבוהה, ומידת ההצלחה של החוג תלולה במידה רבה במידת רציניותם של החורדים.

ההורדים מתקיימים בפגישות האורכוות כשבוע וחצי, אחת לשבוע, וכל יلد משלים בין 80 ש"ח ל-200 ש"ח לחודש. לצד שהחדר פגישה מקבל את כספו בחזרה. מרבית ההורדים מעורבים מאוד בענשו: חוג ("мотי הוא יציר משחו לסלולן"), ולא מעט מהם אף מצטרפים לליד בשעות החוג - ראו הוזהרטם!

מורים רבים מקיימים חוגים פרטיים בבית, להשלמת המשכורות. העבודה היא בדרך כלל עם ילדים קטנים, החל מגיל שלוש וחצי. כדי להקים חוג פרטי, עליהם לפרסם את עצמכם. יש אפשרות לעשות זאת כאמור: לפזר פליירים (פתקים בתיבות דואר), להודיע בתבניות הספר ולתלות מודעות במקומות מרכזיים; לפרסם בתשלים הודיעת בעיתון; להביאו לחוג ילדים של חברים, קרובוי משפחה ושכנים, וזהו כמובן הדרך הזולה ביותר. מורים ותיקים מושכים לחוגים שלהם ילדים שהכינו במהלך העבודה במזיאון או בתנ"ס.

על-פי החוק, יש להודיע למס"הcernה על קיום החוג, ולשלם ביטוח נזקון (כ-100 ש"ח בחודש). אם אין לכם מקום לקיום בו פעילות, קיימת אפשרות לקבל מקלט מהעירייה, תמורה ניכוי המקלט וקישוטו. שכירת אולום או חדר היא עסק יקר, ומחייב עולה אם הודיעתם לבעל הבית על

השירותות מעטות: בדרך כלל יכולים לעבוד במקביל שלושה מדריכים לאמנות פלسطית, והעבדים הווותיקים מחזיקים במשרותיהם. תנאי התעסוקה משתנים: ב'בית רוטשילד' בחיפה, למשל, יכול המדריך לשכור חדר במקומם, ואת המשכורת לקבל מן התלמידים (כמו בחוג פרטי). יש אפשרות לקבל משכורתמן העירייה, כמו ב'מרכז ביכורי העיתים' בתל-אביב. באර-שבען קיימים מרכז לאמנות חזותית, העובד עם מזיאון באר-שבע (בבוקר ואחר-הצהרים), ודרות השכר זהות לאלה של משרד החינוך בשרות בוקר. בעיקרונו, ככל שמתורחקים מהמרכזים הגודלים, גלים סיכון של בוגר התקבל לעבודה. המרכז לאמנות על-שם בראר' במעלות, למשל, מעסיק גם סטודנטים לאמנות.

להגיע ביוזמה אישית, או בעקבות מודעות 'דורשים' בעיתונים. הקורסים במוגן"ס מסובדים ( תלוי בעירייה) ולאחר ההדריכה כללית יותר מאשר בקורסים לאמנות, עם דגש על מתן עיסוק לשעות הפנאי, לילדים שאינם מתעניינים בהכרח באמנות. במקרה מן המרכזים ובמוזיאונים, מקיימים פעילות קיז' בנוסף לפעילויות השנתית, ונינתן לעבודה בקיינוטו.

### תודות

תודה לסטודנטים שישו לי באיסוף החומר:

דלית מתייחדה, מיכל מורה-חימין, אריס ציפור-שרעבי, דגנית פרג, שiri דורון, אבירים שלין, דפנה ארגן, לילית חובב, כוכי דן ואלה צימבליסטה-שריר.

תודה לאנשי החינוך שסייעו את המידע לכתבה:

מרכז לימודי החינוך במדרשת, נורית כהן-עברון, האחראית על תקיק הסטודנטים במדרשת, רחל בלוי.

המפקחת הארצית של לימודי האמנות, נעמי יפה, והמפקחות המחוויות מרים קצבורג (ירושלים), שרה מלצר (צפון), מיקי בנאי (דרום).

מרכז כה אדרצי, בר-ציוון דל, זהבה בר-און (מחוז תל-אביב) ודיתה קרמר (מחוז מרכז).

סגנית מנהל המחלקה לתטי שירות של עובדי הוראה, דליה סלומון.

סגנית מנהל בית"ס לעובדי הוראה בכירים בירושלים, אביבה שטיינברג.

האחראי על יוח"א, גדי חדד.

מרכז יוח"א בתל-אביב, נורם אילת.

כמו כן תודה לכל המנהלות, המורות, המדריכות והמדריכות העצמאיות ששיפקו מידע.

בתולדות האמנות. אילנה קרמר, מנהלת אגף ההדריכה במזיאון לאמנות ישראלית רמת-גן, טוענת ש"בוגרי המדרשה חסרים את מרכיב 'ההדריכה המזיאלית', ולכן הם משתמשים בעבודה בסדאות המזיאון. מועמד שעבר בהצלחה את ריאיון הקבלה, מוצמד לאחד המדריכים הקבועים, ממש חדש, ללא תלות. לאחר מכן יש לעבור תקופת ניסיון בעבודה. במזיאון תל-אביב, רוב המורים הם אמנים פעילים (למשל: עצמוני גנו ועמי סימן-טוב). המזיאורה מסרה כי בעת עתה אין איזוטוי עזיבה של המדריכים, ובמקרה של עזיבה, ממליצים המדריכים על מחליפים מבין מכיריהם. המזיאון מקיים שתי תכניות לימוד: האחת ל"נער שוחר אמנות" - ארבע שעות אחרי הצהרים, ועובדת עם מוגמת האמנות של בית-הספר התיכון עירוני א'. לאנף ההדריכה מוקצתה בניין ענק (שישמש בעבר כבית-ספר), והתאמים החמורים טובים.

במוגן"ס ערד יתקבלו בברכה גם בוגרי מדרשה שאינן אמנים מוכרים, אולם שם יש מחסור בקהל. למדריכים אין זכויות סוציאליות, וניתן לפטורים בתהරאה של שבוע. המזיאון נאלץ לעזים לsegor קורסים בגל מהסור בתלמידים. יש בו ספרייה וספרייה שיקופיות, וסדרי השאלה עם מזיאון ירושה.

יש לציון, שלושת המזיאונים שסקרנו סייבו למסור פרטיים על השכר שהם משלמים למדריכים.

### עבודה במרכזי תרבותיים של העירייה

בכל עיר פועלים מוגנ"סים (מרכז תרבות נוער וספורט), אליהם ניתן השכר מתחילה בסכום בסיסי, ויש חוגים בהם נוספים לשכר גם אחוזים מתשלים הילדים. לדוגמא, במוגן"ס ברמת-השרון מקבל מורה לא תעודת הוראה 12 ש"ח לשעה, ואילו מורה בעל תעודת הוראה מקבל 16 ש"ח, אם כי גם סטודנטים מקבלים לעיתים סכום זה. בקורסים אחדים מסתמכים התשלומים, הכולל גם אחוזים מתשלים הילדים, ב-40 ש"ח לשעה. המדריכים טוענים כי העבודה נותנת להם פרסום ובמקרה שירצו להקים חוג בבית, יהיה להם קהל.

בנוסף למוגנ"סים, קיימים בערים הגדלות מרכז תרבות גדולים יותר. העבודה בשעות אחר-הצהרים עם ילדים מגיל הגן ועד לנעור בתיכון ולמבוגרים. במרכזי פעלים קורסים לציוויל, פיסול, קרמייקה, תיאטרון וכו'. פיקוח העייניה על המדריכים הוא ניחח, אך המתknים לעבודה גרוועיס.

המרכזיים אינם דורשים תעוזות הוראה, אך תידרשו להציג תיק עבודות.

## גישה לבתי-ספר לאמנות באירופה / תמר ארבל

קיבלה הוויזה יש לשכnu את המומונים שהכסף אכן נמצא. מוגות ניתנות אמנים, אך לייחידי סגולה בלבד.

### צרפת

המכון הצרפתי (רחוב הריקון 111, תל-אביב, ב'ה' 09:00-13:00). גם בצרפת אין הלימודים במוסדות הממשלתיים כרוכים בתשלומים. יש להציג תעוזת בגורות ולשלוט בשפה הצרפתית. מבחן הכניסה נערך באופן פרטני בכל אחד מבתי-הספר אליו פונה המועמד, כמו כן קיימות דרישות להעברת סכום על סך 500 דולר אמריקאי מדי חדש נארץ המוגוים לצרפת. יש לציין, שאין די בסכום זה למונגורורים בפאריס.

### הולנד

שגרירות הולנד (בית אסיה, רח' ויצמן 4, תל-אביב, טל': 6957377, ב'ה' 08:00-15:00, ו' 08:00-12:00).

משרד המרכז את ענייני הסטודנטים בהולנד, אחראי על קבלת הבקשה להתקבל למוסד אקדמי זה או אחר. עבדה זו הופכת את ההליך הפורמלי לפחות יותר, אך אינה מאפשרת פניה לכמה אוניברסיטאות בעת ובעונה אחת. ידיעת השפה – חובה, והיא נכללת במבחני הכניסה. משך הלימודים – 4 שנים בדרך כלל. הלימודים מתחללים ב-1.9, ויש לפתח בהילכי הרשמה כשתנה מראש. יש צורך להתחייב על סך 13,000 פלורין לשנה עברו לימודים ומהיה. ברובית האוניברסיטאות אין מעונות, אך ישנו ארגון העוזר לסטודנטים במעיאת דירוי. ניתן לבקש מלגת לימודים – מדי פעם מתרומות הצעות בעיתונות, ונינתן גם לברר בשגרירות.

### אנגליה

המרכז לתרבות בריטניה (רחוב הריקון 140, תל-אביב, טל': 7-22214, ב'ה' 14:00-19:00, ו' 10:00-13:00, ו' 19:00-21:00).

גם כאן הוגה הרשמה מרכזית לכל המוסדות האקדמיים. יש להגיש למרכז לתרבות בריטניה מסמכים מותווים, המעידים על הלימודים בארץ, ומרכי התרבות ישלח אותם למרც' בלונדון. המועמד ישוב על-פי רמת השכלתו ללימודים באנגליה, לשנת הלימודים המתאימה לו. מחיר שנת לימודים באנגליה נע סביב 5,500 ליש"ט, ולכך יש להוסיף הוצאות מחיה – כ-6000 ליש"ט בשנה.

רבים מבין הסטודנטים לאמנות חולמים ללימוד באירופה או בארצות-הברית. הקשיים בדרך ללימודים בחו"ל הם גדולים, ובעורם רבים מאייתנו, אפילו בשלב הבירורים הראשוניים מסובך. בסקירה כללית, נראה כי קשה ללימוד באירופה מבלתי דעת את שפת המקום ולא תמיכה בספרית משמעותית. יש לזכור, כי בכל ארצות אירופה, חל איסור על עבודות זרים – לפחות רשמית.

כדי לקבל מידע על בית-ספר לאמנות, יש לפנות לשגרירויות ולמכוני התרבות של הארצות השונות. רשימה זו סוקרטת את מרכזיה המידע של ארצות אירופה בארץ, ונ��ווה שהיא תעוזד את המעניינים לבירור נוספים. כל אחד ממרכזים הבביה עארה וייעז אישי לכל המעניין.

### איטליה

מכון איטלקי לתרבות (דיאנגו 205, תל-אביב, טל': 5234550 או 5234544, ב'ה' 09:00-13:00, ו' 16:00-20:00).

באיטליה כמו וכמה אקדמיות ממשלתיות לאמנות יפה. אלה מתחמות ציור, דקורציה, פיסול ותפאורה. משך הלימודים ברון 4 שנים. האקדמיות הממשלתיות הן הזרות יותר, ולכן הדרישות בהן גבוהות. ידיעת השפה האיטלקית – חובה (קורסים בני 4 חודשים ללימוד איטלקית ניתנים 'משלב'). יש להציג תעוזת בגורות, ולעבור בחינות עיוניות ומעשיות. ההרשמה עד 15.9 במכון האיטלקי לתרבות. שכר הלימוד באקדמיות כ-1000-1200 דולר אמריקאי לשנה, ביחס להוצאות מחיה – 650 דולר לחודש, שהוא הסכום המינימלי הנדרש בהערכה בנקאית מארץ המקור של התלמיד לאיטליה מדי חדש.

למטעננים בMSGT פחות אך יקרה יותר, איטליה משופעת בבתי-ספר פרטיים, שוחרי הלימודים בהם נע בין 5000 ל-7000 דולר אמריקאי לשנה.

### גרמניה

מכון גיטה (בית אסיה, רח' ויצמן 4 תל-אביב, טל': 6917266). הפטעה! הלימודים במוסדות הממשלתיים בגרמניה – חינם אין כספ. המבחן בידיעת השפה הגרמנית הוא חלק מבחן הכניסה למוסד להשכלה גבוהה. כמו כן נבחן כשרונו לאמנות של המועמד. מחיר המchia בגרמניה גבוהה – כ-1000 מרק גרמני בחודש, ולשם

The image shows a dark, textured surface, likely a book cover or endpaper. There are several sets of faint, handwritten-style markings that appear to be numbers and letters, possibly labels or codes. One prominent set of markings is located on the left side, oriented vertically, and includes the numbers '47088', '8014', 'C4', '4', '186', '87', and '841'. Another set of markings is visible at the bottom right, including the numbers '28509' and '888'. A vertical strip of lighter material, possibly a binding or a piece of tape, runs along the right edge of the image.